



Vol. 5, no 1, Hiver 2010

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @nalyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @nalyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

Germaine Guèvremont, la dame des îles

David Décarie
Université de Moncton

Ce dossier est dédié à la mémoire d'Yvan
et Françoise Lepage

Publié en 1945, *Le Survenant* de Germaine Guèvremont, qui raconte l'arrivée d'un étranger dans la famille Beauchemin et dans la petite communauté paysanne du Chenal du Moine a, dès sa première réception (Annette Hayward le montre dans ce numéro), été associé au roman du terroir. Encore aujourd'hui, il

est assez commun de lire que cette œuvre a marqué à la fois l'apogée du roman du terroir et son chant du signe.

À bien y regarder, pourtant, la terre et le travail de la terre y occupent une place somme toute restreinte. L'équivoque débute dès le recueil de nouvelles qui ouvre le Cycle du Survenant, *En pleine terre*, paru en 1942, et qui décrit à peu près tous les aspects de la vie paysanne... sauf le travail de la terre. La page couverture dessinée par Maurice Petitdidier pour l'édition de 1955 illustre le caractère double, à la fois terrien et aquatique de l'œuvre : le premier plan, en contradiction avec le titre, est en effet occupé par trois canards s'envolant d'une étendue d'eau. Cette dualité se retrouve également dans le nom du principal lieu du cycle : le Chenal du Moine, un chenal étant un « passage ouvert à la navigation entre un port, une rivière ou un étang et la mer, entre des rochers, des îles, dans le lit d'un fleuve ». Comme les œuvres de Gabrielle Roy, de Félix-Antoine Savard ou de Roger Lemelin, mais aussi celles des pionnières du roman au féminin aujourd'hui moins connues – Laetitia Fillion, Marie Lefranc, Michelle le Normand, Adrienne Maillet - le Cycle du Survenant est une œuvre de transition. Née dans le terroir, dans la tradition, dans l'univers sévère du patriarche Didace Beauchemin, l'œuvre de Guèvremont est pourtant tout entière tournée vers les îles et le fleuve, fenêtres ouvertes sur le « vaste monde », et vers le mystère de tout ce qui peut en survenir.

Dans l'émission « Femme d'aujourd'hui » du 24 février 1976 produite par Radio-Canada en hommage à Germaine Guèvremont, celle-ci fut poétiquement surnommée la dame des îles. La romancière, en effet, habita, de 1920 à 1935, la région de Sorel et se fit construire, en 1957, un chalet dans l'îlette communément appelée «au Pé» ou «O. P.» : «Pour atteindre

cette île, il faut traverser le pont qui joint la terre ferme à l'Île-aux-Fantômes, puis de là, monter en chaloupe. C'est au moyen d'une solide corde qu'on fait avancer l'embarcation jusqu'à l'île O. P.¹»

Mais c'est bien sûr avant tout par son travail d'écrivaine que Guèvremont se mérita ce titre. Avec une constance et une fidélité à toute épreuve, elle fit découvrir à un large public la région de Sorel, des îles de Sorel et du Chenal du Moine. Elle s'intéressa d'abord à ce coin de pays comme journaliste, au *Courrier de Sorel* (peut-être dès 1926) et comme correspondante à *The Gazette* (à partir de novembre 1928), puis dans des textes de fiction. D'avril 1939 jusqu'à octobre 1940, Guèvremont publia un roman feuilleton, *Tu seras journaliste*, qui racontait sa découverte de Sorel et du métier de journaliste. Elle écrivit de plus, dès la première parution de la revue *Paysana* en mars 1938, la première ébauche de son cycle, une nouvelle intitulée « Les survenants » qui met en scène des paysans du Chenal du Moine. Elle publia à *Paysana* de nombreuses autres nouvelles qui furent réunies en volume, en 1942, sous le titre d'*En pleine terre*. En 1945, elle donna une suite au recueil de nouvelles en publiant *Le Survenant* qui connut un succès considérable et qui fut suivi en 1947 de *Marie-Didace*. Dans les années suivantes, elle approfondit et continua son cycle sous forme de radiroman (CBF 1952-1955, CKVL 1962-1965) puis de téléroman (CBFT 1954-1960). La matière d'un troisième roman que prévoyait écrire l'auteure a donné lieu aux deux dernières séries télévisées (*Marie-*

¹ Anonyme, « Dix-sept ans après. *Le Survenant*, où il a été, et ce qu'il a fait », *le Petit journal*, 22 novembre 1959, p. 112.

² Selon Guèvremont, plusieurs de ces nouvelles furent d'abord publiées dans *Le courrier de Sorel* en 1933 et 1934.

Didace et Le Survenant, CBFT 1958-1960) dans lesquelles Guèvremont introduisait une nouvelle génération de personnages. Enfin, peu avant son décès, le 21 août 1968, elle écrivit le scénario du film *L'adieu aux îles* qui fut réalisé par Jean-Paul Fugère et diffusé le 4 juin 1968. La dame des îles laisse ainsi deviner que son œuvre est au moins aussi insulaire et aquatique que terrienne, comme en témoignent les nombreux passages de ses trois œuvres qui se déroulent sur l'eau. Ajoutons que l'insularité des îles de Sorel est une insularité particulière et qui a peu à voir avec l'archétype habituel de l'île (l'île d'Orléans de Félix Leclerc, par exemple). La pluralité des îles de Sorel rend par exemple impossible la clôture et le retrait traditionnellement associé à l'imaginaire de l'île : l'identité des îles est multiple, composite, ouverte. Le caractère maritime et aquatique – important dans tout imaginaire de l'île – est encore renforcé dans le cas des îles de Sorel par cette fragmentation du territoire : on peut faire le tour d'une île à pied, mais le tour des îles ne peut se faire que sur l'eau, en canot ou en bateau. Les îles de Sorel forment enfin une géographie variable, elles changent selon les saisons et les lunes : l'hiver relie toutes les îles entre elles par un pont de glace, le printemps apporte le « tue-monde » des inondations. La diversité et l'ouverture de ce paysage situé entre deux rives sont à l'image de l'œuvre de Germaine Guèvremont. Les quatre études réunies ici s'intéressent à la passeuse (« Personne qui conduit un bac, un bateau, une barque pour traverser un cours d'eau. Personne qui fait passer clandestinement une frontière, traverser une zone interdite, etc. ») que fut la dame des îles. Les passages, réels et symboliques, abondent dans le Cycle du Survenant. La figure du psychopompe (« Qui conduit les âmes des morts ») ou celle du nocher des enfers apparaît en filigrane

dans plusieurs passages. Dans « Un petit Noël » (En pleine terre), ce rôle revient au mari de Marie-Amanda, Ludger Aubuchon, qui doit traverser en chaloupe le fleuve à moitié gelé afin de mener une habitante de l'île de Grâce récemment décédée vers son dernier repos. La venue de Venant, de même, permet à Didace de faire le deuil de son fils Éphrem, mort noyé après que son canot se fut renversé, et d'accepter sa propre mort, survenue à la suite d'une crise cardiaque lors d'une partie de chasse entreprise elle aussi en canot :

Le père Beauchemin avait eu une attaque d'angine, au milieu de la nuit. Les chasseurs l'avaient couché sur la paille, au fond de son canot, à l'abri du vent, sous le prélat de chasse. Mais ils avaient dû attendre la clarté pour sortir de l'affût et retrouver leur chemin parmi les chenaux. Au jour, les appelants levés et le canot attaché à leur embarcation, l'orage avait éclaté. Vent devant, le canot à la touée, ils avaient lentement remonté le courant³.

Mais le « trafic littéraire » de Guèvremont, les quatre études le montrent, prend de multiples formes : il se fait à la fois aux plans culturel, identitaire, temporel et générique. Étudiant la correspondance de Germaine Guèvremont avec William Arthur Deacon, Yvan Lepage montre que Guèvremont, par sa connaissance de l'anglais et par son amitié avec Deacon, joua un rôle important dans la reconnaissance de la littérature québécoise au Canada anglais. Cet article, rempli de renseignements utiles aux chercheurs et qui offre une vue d'ensemble de la carrière littéraire de cette auteure, est un des tout derniers textes rédigés par Yvan Lepage, grand érudit et spécialiste de l'œuvre de Guèvremont.

³ *Marie-Didace*, édition critique par Yvan G. Lepage, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », [1947] 1996, p. 296.

Annette Hayward s'intéresse quant à elle à l'identité hybride de cet étranger que Guèvremont fit advenir dans son roman au Chenal du Moine, et à mieux comprendre la surprenante décision qu'elle prit en 1968 de supprimer le passage où celle-ci était mise de l'avant. En examinant l'évolution du contexte de production et de réception entre 1945 et 1968, puis en faisant le lien avec l'époque contemporaine, elle suggère que le moment est venu de revoir la politique éditoriale consistant à occulter cet aspect de l'œuvre de Guèvremont. Un article séparé fournit ensuite une bibliographie commentée consacrée à la réception du *Survenant* en 1945.

Andréa King étudie le rôle de pionnière joué par Guèvremont dans l'écriture au féminin au Québec et souligne dans l'œuvre les traces de l'angoisse causée par le choix de devenir écrivain, un métier plus ou moins licite pour une femme à l'époque. Elle s'intéresse ainsi à l'ambivalence de Guèvremont face à l'écriture, une ambivalence qui se devine en filigrane dans l'œuvre, notamment dans la grossesse problématique de Phonsine et dans la figure de la revenante.

David Décarie analyse enfin la question de l'intermédialité en examinant les opérations de traduction ou de transformation des figures de style qui ont lieu entre le roman *Le Survenant* et ses transpositions à la radio et à la télévision. Il montre notamment l'importance que prête Guèvremont à la conservation du registre symbolique d'un média à l'autre, remettant ainsi en question la frontière rigide que dresse parfois la critique entre littérature et « paralittérature ».

L'œuvre de Guèvremont reflète une époque complexe où le Québec était déchiré par des tensions idéologiques très fortes. Elle-même n'échappait pas à ces tensions, comme en témoigne le traitement des personnages féminins, analysée par Andrea King, ou son rapport au contexte discursif dominant au Québec au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, comme le montre Annette Hayward. Profondément en harmonie avec son temps, l'écrivaine s'adaptera aussi aux nouveaux médias, comme le mettent en évidence les transformations que relève David Décarie dans les figures de style lors de l'adaptation des romans à la radio puis à la télévision. La réception extraordinaire du *Survenant* auprès de publics divers au fil des années témoigne du génie d'une auteure capable de jouer son rôle de passeuse, en nous faisant assumer nos rapports avec le passé et un présent toujours changeant, mais aussi avec l'Autre tout autant qu'avec nos semblables et nous-mêmes.

Une ambassadrice des lettres québécoises -
La correspondance
G. Guèvremont - W.A. Deacon

Yvan Lepage
Université d'Ottawa

Fondée par Victor Barbeau en 1936, pour donner une voix autonome aux écrivains de langue française, la *Société des écrivains canadiens* n'en a pas moins été associée dès le début à sa sœur aînée, *The Canadian Authors Association*, créée à Montréal en 1921. Et pour consolider les liens entre les deux organismes, le président de la *Société des écrivains canadiens* tenait à déléguer au moins l'un de ses membres aux

congrès annuels de la *Canadian Authors Association*, dans les diverses villes du pays où cette dernière avait établi des sections. Le choix se portait généralement sur Germaine Guèvremont, qui connaissait l'anglais et qui occupa le poste de chef du secrétariat de la *Société des écrivains canadiens* de 1938 à 1948, avant de devenir membre du Conseil de la même Société. Et quand le congrès avait lieu à Montréal, comme en septembre 1942 et en juin 1950, ou que la section montréalaise de la *Canadian Authors Association* organisait des dîners littéraires, les membres de la *Société des écrivains canadiens* y assistaient généralement en assez grand nombre.

Mais où Germaine Guèvremont avait-elle appris l'anglais?

Issue d'une famille plutôt aisée de Saint-Jérôme, Germaine Grignon-Guèvremont, née le 16 avril 1893, avait pour père un doux rêveur, Joseph-Jérôme Grignon (1863-1930), avocat de profession, qui occupait ses loisirs à pêcher, à composer et à écrire. Sa mère, Valentine Labelle (1868-1932), était apparentée au curé Antoine Labelle (1833-1891) et à la cantatrice Albani (Emma Lajeunesse, 1847-1930). Cultivée et tôt émancipée, Valentine Labelle n'hésitait pas à braver les tabous en fréquentant les ateliers de peinture montréalais, afin d'y perfectionner un art qu'elle exerçait avec un réel talent. En témoignent les deux tableaux néo-impressionnistes reproduits dans le *Germaine Guèvremont* de Rita Leclerc (p. 13 et 15). Le premier, peint en 1898, représente l'église primitive de Saint-Jérôme, où furent baptisées Germaine (sous le nom de Marianne-Germaine) et ses sœurs aînées Jeanne (1890-1978) et Germaine (11 décembre 1891-16 août 1892). Le second est un portrait de la petite Marianne-Germaine, la future romancière;

elle nous y regarde intensément de ses grands yeux gris clair, à la fois curieux et inquiets.

Nommé protonotaire adjoint du district judiciaire de Terrebonne, en 1895, Joseph-Jérôme Grignon s'installa, avec sa famille, à Sainte-Scholastique (aujourd'hui Mirabel), chef-lieu du district, dans une grande maison qu'il se fit construire à proximité du palais de justice et de la prison. Rappelons pour mémoire que c'est dans cette prison, démolie en 1924, que furent pendus, le 10 mars 1899, Cordélia Viau et Samuel Parslow, devenus célèbres grâce au récit dramatique qu'en fit Pauline Cadieux, en 1976, sous le titre *Cordélia ou la lampe dans la fenêtre*, et au film qu'en tira Jean Beaudin en 1978.

Les assises criminelles transforment annuellement cette petite ville d'un millier d'habitants qu'est Sainte-Scholastique en un milieu passablement cosmopolite. Les auberges y grouillent alors d'avocats et de journalistes, francophones et anglophones. Valentine Labelle a sans doute acquis très tôt les rudiments de l'anglais, qu'il était de bon ton de parler dans toute famille bourgeoise, au Québec, au XIX^e et au début du XX^e siècle, et elle a pu trouver l'occasion de parler cette langue auprès de certains de ses professeurs de peinture, l'enseignement des beaux-arts étant alors, à Montréal, un quasi-monopole anglo-saxon.

Un père fantasque, une mère artiste. Cela suffit à expliquer l'éducation « assez fantaisiste » (Leclerc, p. 17) que reçut Germaine, d'abord au couvent de Sainte-Scholastique, puis ballottée d'un pensionnat à l'autre: Saint-Jérôme, Lachine et Toronto, où sa mère tint à l'envoyer afin de lui faire apprendre l'anglais. Où acquit-elle les bases de la sténographie, qui devaient lui permettre ensuite de travailler comme substitut

occasionnel du sténographe officiel, au palais de justice de Sainte-Scholastique? Peut-être chez les sœurs de Sainte-Anne, au couvent de Lachine. Cette connaissance pratique devait en tout cas lui être fort utile, plus tard, quand les circonstances l'amènèrent à diriger le secrétariat de la *Société des écrivains canadiens*. Certains des documents et procès-verbaux dactylographiés de la Société portent en effet des notes sténographiques de sa main (BAnQ, mss.061).

Sans apparemment avoir pu bénéficier comme sa sœur cadette d'un séjour d'un an à Loretto Abbey, à Toronto, Jeanne dut elle aussi apprendre un peu d'anglais. On comprendrait alors mieux pourquoi elle épousa, en novembre 1915, Benedict W. (Bill) Nyson, journaliste d'origine norvégienne dont la famille Grignon avait fait la connaissance l'année précédente, lors d'un séjour qu'il fit à Sainte-Scholastique afin d'y couvrir une affaire judiciaire pour le *Montreal Star*. Les Grignon l'avaient pris en affection et les deux filles s'étaient toutes deux entichées de ce beau « Survenant » polyglotte. Son choix se porta sur Jeanne, qui avait le même âge que lui et qui devait lui sembler moins romanesque que sa jeune sœur, laquelle avait déjà commencé, à cette époque, à publier, dans un petit journal étudiant, des billets sentimentaux signés « Janrhève ».

Quelques mois après le mariage de Jeanne et Bill Nyson, Germaine épousait un Sorelois, Hyacinthe Guèvremont, fonctionnaire au Service des douanes à Ottawa. Le jeune couple vécut quatre ans dans la capitale fédérale, avant de s'installer à Sorel. Les îles du lac Saint-Pierre, le Chenal du Moine et la paroisse Sainte-Anne-de-Sorel devaient inspirer à Germaine Guèvremont les personnages d'*En pleine terre*, du *Survenant* et de *Marie-Didace*, après lui avoir fourni l'occasion de devenir

journaliste: au *Courrier de Sorel*, d'abord, puis grâce à l'intermédiaire de son beau-frère, Bill Nyson, et à sa connaissance de l'anglais, comme correspondante régionale du *Montreal Gazette*.

Les Guèvremont s'établirent à Montréal en 1935. La Crise obligea Germaine à reprendre son métier de sténographe et de secrétaire aux assises criminelles. En 1938, elle succéda à Gérard Dagenais au poste de chef de secrétariat de la *Société des écrivains canadiens*, ce qui lui procura enfin un salaire sûr et régulier. Le pain quotidien ainsi assuré, elle put se livrer à partir de cette date à la création littéraire, Françoise Gaudet-Smet l'ayant invitée à écrire des contes pour la revue *Paysana*, qu'elle venait de fonder. Regroupés en recueil, ces contes (ou du moins la plupart d'entre eux) forment la matière d'*En pleine terre*, paru en 1942. À l'instigation d'Alfred DesRochers, avec lequel elle devait à partir de ce moment échanger une abondante correspondance, Germaine Guèvremont se mit à l'œuvre et rédigea les divers chapitres qui devaient aboutir au *Survenant* (1945) et à sa suite, *Marie-Didace* (1947). Ces deux romans lui valurent une célébrité exceptionnelle dans les milieux littéraires, au Québec et au Canada français, mais aussi en France, Plon en ayant assuré la diffusion. La radio, puis la télévision devaient ensuite faire pénétrer l'œuvre de Germaine Guèvremont dans tous les foyers canadiens-français et conférer à leur auteure une renommée digne de celle que connaissait alors son cousin Claude-Henri Grignon, le célébrisissime créateur des *Belles histoires des Pays-d'en-Haut*.

Critique littéraire au *Globe and Mail* de Toronto, William Arthur Deacon (1890-1977) présidait depuis 1944 le Comité des prix du Gouverneur général. Ces derniers avaient été créés

en 1937 par la *Canadian Authors Association*. Réservés jusqu'en 1940 aux ouvrages de langue anglaise, les prix inclurent pour la première fois, cette année-là, un roman québécois traduit en anglais : *Thirty Acres (Trente arpents)* de Ringuet. Il fallut ensuite attendre sept ans avant qu'un autre roman francophone, lui aussi traduit en anglais, soit couronné : *The Tin Flute (Bonheur d'occasion)* de Gabrielle Roy. Germaine Guèvremont sera le troisième auteur québécois à se voir attribuer ce prestigieux prix littéraire, et en très grande partie grâce à William Deacon, qui joua un rôle non négligeable au sein du comité chargé de juger de la valeur de *The Outlander*, regroupant, dans une traduction d'Eric Sutton, *Le Survenant* et *Marie-Didace*, devenus inséparables.

Au moment où s'ouvre la correspondance de Germaine Guèvremont et de William Deacon, en mars 1946, *Le Survenant* connaît un succès grandissant. Forte du prix Duvernay, qui lui a été accordé en octobre 1945, la romancière négocie un contrat avec l'éditeur parisien Plon pour une édition française de son roman, tout en se réservant les droits de traduction. Les études secondaires que William Deacon a faites au Collège de Stanstead, en Estrie, ne lui ont peut-être pas permis d'apprendre le français, mais elles l'ont rendu plus réceptif que la moyenne des Canadiens anglais à la littérature francophone du Québec. Et cette sensibilité s'est accrue au contact des œuvres et des écrivains eux-mêmes, grâce à son rôle de critique littéraire au *Saturday Night*, puis au *Globe and Mail*. S'il connaît déjà Ringuet et Gabrielle Roy, Deacon s'intéresse, en mars 1946, à cette nouvelle romancière dont tout le monde parle: Germaine Guèvremont. Et c'est dans le dessein de faire connaître *Le Survenant* aux lecteurs du *Globe and Mail* qu'il a dû demander à Germaine Guèvremont

d'adresser un exemplaire de son roman à sa collaboratrice Edith Ardagh (qui, elle, connaît le français) pour qu'elle en fasse le compte rendu. Lui souhaite pour sa part se rendre à Montréal pour interviewer l'écrivaine et l'inciter à faire traduire son roman en anglais.

Si jamais elle a existé, la lettre que William Deacon a pu envoyer à Germaine Guèvremont à ce sujet, fin février ou début mars, ne s'est pas conservée; mais peut-être lui a-t-il tout simplement téléphoné pour lui exposer ses projets. Nous avons, du moins, la réponse de Germaine Guèvremont, qui constitue la première pièce de la correspondance entre la romancière et William Arthur Deacon¹. Rédigée exceptionnellement en français (comme la lettre 4), elle ne dépasse pas quatre lignes et tient moins de la lettre proprement dite que du court billet accompagnant un envoi (un exemplaire du *Survenant* peut-être?). Le ton, quoique encore assez formel, laisse percer dans la salutation finale un début de familiarité: « Avec mes amitiés ». Indice d'une rencontre préalable? Le congrès de la *Canadian Authors Association* s'était tenu à Montréal, en 1945: Germaine Guèvremont et William Deacon ont fort bien pu faire connaissance à cette occasion.

Le compte rendu d'Edith Ardagh et l'interview de William Deacon parurent sur la même page, le samedi 13 avril 1946, dans le *Globe and Mail*. Germaine Guèvremont faisait ainsi une première percée dans les cercles littéraires torontois, qui allaient bientôt l'accueillir avec toute la chaleur qu'elle savait

¹ Voir Mariel O'Neill-Karch (éd.), *En dépit des frontières linguistiques. Correspondance littéraire entre Germaine Guèvremont et William Arthur Deacon (1946-1956)*. Les numéros des lettres cités dans le texte renvoient à ce volume.

susciter par sa seule présence. William Deacon avait pris la précaution de soumettre son texte à sa correspondante avant de le publier. Bien lui en prit, car il dut en retrancher une anecdote qui nous reste obscure et que la romancière lui avait sans doute racontée pour le faire rire, comme on raconte une bonne blague, persuadée que son interlocuteur comprendrait qu'elle devait rester confidentielle. Les lettres 2 et 3, écrites cette fois en anglais, pour plus de clarté (Germaine Guèvremont ayant pu mesurer entre temps le niveau de compétence en français de son correspondant), témoignent, dans leurs circonlocutions même, de l'embarras de l'épistolière, obligée d'expliquer à un Deacon peu subtil les motifs de la censure qu'elle devait à contrecœur lui imposer. Et les correspondants de se lancer dans un concours de modestie et d'auto-dépréciation, encore qu'il nous manque la réponse (télégraphiée?) de William Deacon à la lettre du 27 mars 1946 (lettre 2).

Les lettres 5 et 6 ont trait au congrès de la *Canadian Authors Association* qui eut lieu à Toronto, au printemps de cette même année 1946. Germaine Guèvremont y assistait à titre de déléguée de la *Société des écrivains canadiens* et, pour la première fois, en sa qualité d'auteure. Dans sa lettre du 10 juillet (n° 5), elle remercie Deacon « pour toutes les attentions qu'il a eues pour [elle] » lors de son séjour dans la ville-reine, et elle le félicite pour son élection à la présidence nationale de la *Canadian Authors Association*, fonction qu'il allait occuper au cours des deux années suivantes (1947 et 1948).

Parmi les objectifs, aussi nobles qu'ambitieux, que William Deacon s'était fixés figure, au premier plan, la création d'une série parallèle de prix du Gouverneur général pour les

écrivains francophones. Ce projet n'allait aboutir qu'en 1959, quand l'administration des prix passa sous la responsabilité du Conseil des Arts du Canada, nouvellement créé. Les premiers lauréats francophones en seront Félix-Antoine Savard, pour *Le Barachois* (poésie), et André Giroux, pour *Malgré tout, la joie* (roman). La résistance aura été trop forte parmi les membres de la *Canadian Authors Association*, confortablement retranchés derrière leurs frontières culturelles et linguistiques. Aussi est-ce tout à l'honneur de William Deacon que d'avoir travaillé sans relâche au rapprochement entre écrivains anglophones et francophones.

Si l'on excepte une brève lettre isolée de Germaine Guèvremont en date du 9 octobre 1946 (n° 7), on constate un long silence de près de quatre ans dans la correspondance Guèvremont-Deacon. Un silence occupé, dans la vie de la romancière, par la fin de la rédaction de *Marie-Didace*, publié en août 1947, une première adaptation radiophonique de son diptyque romanesque, son élection à l'Académie canadienne-française et la préparation de la double traduction – anglaise et américaine – du *Survenant* et de *Marie-Didace* par Eric Sutton. Ce dernier devait mourir à l'automne 1949, trop tôt donc pour voir le fruit de son travail, *The Outlander* (version américaine) et *The Monk's Reach* (version anglaise) ayant paru simultanément à Londres, New York et Toronto, en février 1950.

Les lettres 8 et 9 et les documents qui les accompagnent ont précisément trait à cette traduction, rendant enfin l'œuvre romanesque de Germaine Guèvremont accessible aux nombreux lecteurs anglophones du Canada, des États-Unis et de la Grande-Bretagne. Le succès fut immédiat, le premier tirage new-yorkais ayant été épuisé en quelques semaines, ainsi que

Germaine Guèvremont se plaît à l'annoncer à un Deacon sceptique, dans sa lettre du 22 mars 1950, en faisant malicieusement référence à son compte rendu du 18 mars : les Américains, y prédisait-il imprudemment, seront peu nombreux à s'intéresser à une œuvre aussi subtile...

On sait, grâce à un article de Deacon du 1^{er} juillet 1950, que Germaine Guèvremont profita du passage à Montréal des écrivains torontois, lors du congrès de la *Canadian Authors Association* du mois de juin, pour en inviter quelques-uns à dîner chez elle. Parmi les convives, William Deacon nomme Marjorie Wilkins Campbell (1902-1986). Germaine Guèvremont prononça aussi à cette occasion, sur « les malheurs d'un écrivain qui tente de publier à compte d'auteur », une conférence, en français, « remplie d'humour et de malice », ainsi que nous l'apprend William Deacon. La romancière savait parfaitement de quoi elle parlait, elle qui avait vécu cette expérience lors de la publication du *Survenant*, en 1945. La célébrité était venue, depuis lors, non seulement au Canada français, mais aussi dans les milieux anglophones, grâce à *The Outlander*. La traduction arrivait à son heure : le Canada anglais était en effet tout disposé à se laisser séduire à son tour par ce personnage hors du commun qu'est le Grand-dieu-des-routes, symbole de la modernité dans laquelle le Canada d'après-guerre s'apprêtait à basculer.

Le 23 avril 1951, Franklin Davey McDowell, successeur de William Deacon à la présidence du Comité des Prix du Gouverneur général, adressait une lettre à Germaine Guèvremont pour lui annoncer qu'elle venait de remporter le prix de la meilleure œuvre de fiction pour l'année 1950 (Leclerc, p. 76). Le prix lui fut remis fin juin, à Banff, à l'occasion

du congrès annuel de la *Canadian Authors Association*. Cet honneur insigne qui lui était ainsi rendu – et qui contribua à étendre encore plus son audience dans le monde anglophone –, Germaine Guèvremont le dut en grande partie à son ami William Deacon, ainsi qu'on l'a vu. Membre du jury des Prix du Gouverneur général, William Deacon mit en effet tout son poids dans la balance pour lui faire obtenir ce prix. Non sans maladresse, toutefois, à en juger par la sévère sanction que lui imposa le président en le démettant de ses fonctions. William Deacon en fut profondément ulcéré, ainsi qu'en témoigne la lettre qu'il adressa à F. McDowell, en août 1951, et qu'on pourra lire en annexe à l'édition de la correspondance Guèvremont-Deacon (O'Neill-Karch, p. 187-191).

Devenue la « coqueluche » des milieux littéraire et mondain de la ville-reine, Germaine Guèvremont y passa cinq jours, début avril 1952, se prêtant de bonne grâce aux interviews, cocktails, thés, dîners et autres réceptions organisées en son honneur. Journalistes, commentateurs radiophoniques, éditeurs, professeurs, bibliothécaires, avocats et médecins en vue tenaient, autant que leurs épouses, à rencontrer cette romancière francophone capable de s'exprimer en anglais et de jeter ainsi un pont sur les « deux solitudes » dans lesquelles anglophones et francophones étaient jusque-là restés passablement enfermés. William Deacon avait trouvé en Germaine Guèvremont l'ambassadrice par excellence des lettres québécoises au Canada anglais, et à Toronto en particulier. Il lui reconnaît ce rôle, sans le moindre détour, dans sa lettre du 16 avril 1952 (n° 10).

En deux ans, le ton a changé entre les deux correspondants, l'appel un peu guindé « Chère Madame / Cher

Monsieur » ayant cédé la place à la formule plus familière « Chère Germaine / Cher Bill ». Le succès de *The Outlander* a resserré les liens qui les unissaient depuis 1946, et la mission interculturelle, à laquelle William Deacon a réussi à associer sa correspondante, a créé entre eux une certaine intimité. La formule finale de la lettre du 16 avril 1952 est à cet égard tout à fait révélatrice, William Deacon abandonnant pour une rare fois l'anglais pour écrire, dans un français approximatif: « Avec salutations tendresses ». Les cinq jours que Germaine Guèvremont vient alors de passer à Toronto ont fait, écrit William Deacon, « avancer [sa] carrière d'écrivain ». « Dorénavant », conclut-il, toujours optimiste, « vous ne viendrez plus à Toronto en *étrangère*. Vous serez une Canadienne qui se rend dans une ville voisine où vous vous sentez chez vous, comme moi à Montréal ». « À Westmount » eût été plus juste, William Deacon ne parlant pas français. Mais qu'à cela ne tienne : les écrivains francophones, conscients de leur statut de minoritaires en Amérique du Nord, combleront le fossé linguistique afin d'assurer la communication avec leurs confrères anglophones obstinément unilingues.

Cette intimité entre William Deacon et Germaine Guèvremont se révèle aussi par les confidences qu'ils se permettent dans leur correspondance sur des sujets aussi personnels que la santé, l'argent, et même l'allégeance politique. Germaine Guèvremont n'hésite pas, en effet, à déclarer devant les Torontois, en 1952, qu'elle est favorable au parti conservateur, pourtant dans l'opposition depuis 1935 et qui devait y rester jusqu'à l'arrivée au pouvoir de John Diefenbaker, en 1957. Dans sa lettre du 25 mai 1952 (n° 11), la romancière confie à William Deacon que l'Université Laval s'apprête à lui décerner un doctorat honorifique. Ce dernier

réplique (lettre 12: 4 juin 1952) en lui révélant qu'il vient de faire un court séjour à Montréal, pour assister, à l'Université McGill, à la collation des grades au cours de laquelle son fils a reçu un diplôme en musique; mais il n'a pas eu le temps, s'excuse-t-il, de se mettre en rapport avec elle. Il lui donne cependant rendez-vous à London, fin juin, au congrès annuel de la *Canadian Authors Association*. « Je ne pourrai pas y assister », répond-elle, le 15 juin 1952. « Je suis sans le sou! Ma bourse est comme une île déserte » (lettre 13).

Germaine Guèvremont assistera en revanche au congrès de 1953, à Toronto, en compagnie du docteur Adrien Plouffe (qui devait, neuf ans plus tard, parrainer son élection à la Société royale du Canada), d'Yves Thériault et de quelques autres délégués de la *Société des écrivains canadiens*, ainsi que nous l'apprend un article de Deacon du 27 juin 1953.

Interrompue, semble-t-il, en juin 1952, la correspondance reprit dix-huit mois plus tard, le 5 décembre 1953. Chargé par *The American People's Encyclopaedia Yearbook* d'innover en ajoutant à sa chronique annuelle du livre canadien deux brefs paragraphes consacrés à la production canadienne-française la plus représentative, William Deacon, pris au dépourvu, dut faire appel à son amie Germaine Guèvremont (lettre 14). Flattée sans doute par cette marque de confiance, celle-ci lui fournit trois jours plus tard (lettre 15) les titres demandés, accompagnés chacun d'une appréciation personnelle: *Pierre le magnifique* de Roger Lemelin, *Poussière sur la ville* d'André Langevin (prix du Cercle du Livre de France) et *Henri Bourassa* de Robert Rumilly. Et elle termine sa lettre par une confidence: elle est hantée par le besoin d'écrire une suite à *Marie-Didace*; mais le temps lui manque, absorbée qu'elle est par l'écriture radiophonique,

qu'elle qualifie de « poison », de « drogue », en raison surtout de l'argent que cela lui rapporte. Et d'ajouter : « [...] cela peut m'être utile pour mon prochain livre, car je vois mieux ainsi les souffrances qu'ont endurées mes personnages durant la Dépression... à travers leur auteur » (O'Neill-Karch, p. 117).

Une confidence en appelant une autre, William Deacon lui écrit, quelques jours plus tard (lettre 16), en joignant à sa lettre un exemplaire de la nouvelle édition de son étude intitulée *The Four Jameses* : « Je ne connais pas grand-chose de mes ancêtres irlandais qui ont immigré en 1800. Le Canada est mon seul pays. Je déteste plutôt *les Anglais* [en français dans le texte], et je hais l'impérialisme. Mais, de nos jours, le danger vient des U.S.A. Je crois que les Canadiens, autant français qu'anglais, vont faire front commun contre la domination américaine » (O'Neill-Karch, p. 119-120).

La correspondance s'interrompt de nouveau à la mi-décembre 1953 pour ne reprendre qu'en mars 1956. William Deacon fait alors part à Germaine Guèvremont de son désir de la rencontrer lors de son prochain passage à Montréal, où il doit prendre la parole devant les membres du *Women's Canadian Club* (lettre 18). La romancière dut lui faire une réponse favorable, puisque William Deacon rendit compte de sa visite dans l'édition du 17 mars du *Globe and Mail* : « Germaine Guèvremont m'a reçu dans son appartement confortable, dans un immeuble à trois étages, à l'ancienne mode – auquel on accède par un escalier extérieur [au 1010 de la rue Sherbrooke est]. Nous sommes de vieux amis, mais c'était la première fois (confie-t-il) que je rencontrais Hyacinthe, son mari jovial qui lui a enseigné la chasse aux canards et le jeu de poker. [...] Madame Guèvremont a souffert de pneumonie vers la fin de janvier [...] »

(O'Neill-Karch, p. 124-125). Et les révélations qui suivent sont à l'avenant. On peut douter que le *Globe and Mail* publierait aujourd'hui pareils potins. Mais on peut encore apprendre, en parcourant ce billet, que Germaine Guèvremont poursuit, « lentement, une page à la fois », la rédaction du troisième volet de ce qui devait former un triptyque romanesque. Ce projet, comme on sait, avorta. Un seul chapitre vit le jour, et il fut publié en 1959, sous le titre « Le plomb dans l'aile ». La matière, cependant, devait alimenter la troisième saison du téléroman : « Marie-Didace », diffusé sur la chaîne française de Radio-Canada, du 25 septembre 1958 au 25 juin 1959.

Germaine Guèvremont participa au congrès annuel de la *Canadian Authors Association*, à Halifax, à la fin du mois de juin 1956. Et ainsi que nous l'apprend un article de Deacon du 30 juin 1956, elle y prononça une « conférence remplie d'humour [...] sur ses expériences comme auteur de téléroman » (O'Neill-Karch, p. 126).

La dernière pièce de cette correspondance est signée « Germaine ». Elle date du 1^{er} septembre 1956 et elle relate, en termes émus, les derniers jours d'un ami des Guèvremont, le juge Edgard-Rodolphe Chevrier, mort d'une attaque d'apoplexie le 26 août 1956.

*

Pour modeste qu'elle soit, la correspondance publiée dans une traduction française sous le titre de *En dépit des frontières linguistiques* fournit, comme on le voit, des renseignements précieux sur l'état de la littérature canadienne, aussi bien française qu'anglaise, et sur l'évolution des mentalités, dans les cénacles littéraires de Toronto, après la

Deuxième Guerre mondiale. Montréal, ville bilingue, a toujours manifesté une assez grande ouverture d'esprit à l'égard de la littérature canadienne-anglaise. Les nombreuses traductions de l'anglais au français en constituent le meilleur indice. Mais Toronto, toujours peuplée alors, pour l'essentiel, de descendants britanniques, semble poursuivre un unique dessein: perpétuer en terre canadienne les us et coutumes de la mère patrie (la série des *Jalna* est révélatrice à cet égard). William Deacon aura contribué à changer la mentalité de ses compatriotes et à leur faire apprécier une littérature canadienne-française pour laquelle beaucoup d'entre eux, si l'on juge par les membres du Canadian Authors Association, n'avaient jusqu'alors éprouvé qu'indifférence ou dédain. Ce n'est pas un mince mérite. Mais cette mission qu'il s'était donnée, il n'aurait pas pu la mener à bonne fin sans l'appui constant de cette femme remarquable que fut Germaine Guèvremont. Elle n'était pas le seul auteur québécois à parler les deux langues, mais aucun ne semble avoir manifesté la même ouverture à l'autre, le même dévouement et la même générosité. S'étonnera-t-on après cela qu'elle ait créé à son image ce personnage à la fois mythique et éminemment moderne qu'est le Survenant?

Bibliographie

ARDAGH, Edith (1946), « A Gently Satiric Novel of Sorel Town Where Richelieu and St. Lawrence Join », *The Globe and Mail*, April 13, p. 9.

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, mss. 061 : Société des écrivains canadiens.

- DEACON, William Arthur (1946), « Germaine Guevremont: An Interview », *The Globe and Mail*, April 13, p. 9.
- (1950), « Distinguished Canadian Novel in Good English Translation », *The Globe and Mail*, March 18, p. 12.
- (1950), « The Fly Leaf », *The Globe and Mail*, July 1, p. 16.
- (1953), « The Fly Leaf », *The Globe and Mail*, June 27, p. 4.
- (1956), « Visiting Folks in Montreal », *The Globe and Mail*, March 17, p. 8.
- (1956), « The Fly Leaf », *The Globe and Mail*, June 30, p. 8.
- LECLERC, Rita (1963), *Germaine Guèvremont*, Montréal, Fides, coll. «Écrivains canadiens d'aujourd'hui, 1».
- O'NEILL-KARCH, Mariel (éd.) (2007). *En dépit des frontières linguistiques. Correspondance littéraire entre Germaine Guèvremont et William Arthur Deacon (1946-1956)*, Ottawa, Les Éditions David.

Résumé

Une étude de la correspondance entre Germaine Guèvremont et William Arthur Deacon montre comment Guèvremont, grâce à son bilinguisme et son ouverture d'esprit, a su encourager les efforts de Deacon pour faire mieux connaître la littérature québécoise au Canada anglais. Cette correspondance offre ainsi des renseignements précieux sur l'état de la littérature canadienne à l'époque, aussi bien française qu'anglaise, et sur l'évolution des mentalités dans les cénacles littéraires de Toronto après la Deuxième Guerre mondiale.

Abstract

A study of the correspondence between Germaine Guèvremont and William Arthur Deacon illustrates how Guèvremont, thanks to her bilingualism and spirit of openness, was able to aid Deacon in his efforts to make Québec literature better known in English Canada. This correspondence offers valuable insight into the state of Canadian literature, both French and English, at the time, and into the evolution of attitudes in Toronto's literary circles in the aftermath of the Second World War.

La réception du *Survenant* et le mystère d'une identité hybride

Annette Hayward
Université d'Ottawa

Comment se fait-il que Germaine Guèvremont ait finalement décidé, quelques mois avant sa mort survenue en août 1968, d'éliminer dans la version « dite définitive¹ » du *Survenant* l'article de journal qui, à la fin du roman, proposait une identité possible pour ce personnage éponyme fascinant? En effet, tous les lecteurs qui avaient lu *Le Survenant* en version française entre 1945 et 1974 (date

¹ J'emprunte cette formule à Yvan Lepage qui, dans son article « Du manuscrit au livre imprimé : le cas du *Survenant* de Germaine Guèvremont » (p. 25), souligne plusieurs des défauts ou aspects discutables introduits par l'éditeur dans cette édition « dite définitive » parue en 1974, six ans après la mort de l'auteure, dans la collection Nénuphar.

de la publication de ladite version définitive) avaient eu accès à cet article intrigant sans que cela nuise à la popularité de l'œuvre², tandis que ceux qui en ont pris connaissance depuis 1974 ne sont même pas au courant de son existence³.

Notre recherche sur la réception du *Survenant* tend à montrer que cette décision, dont les implications sont importantes, s'explique en grande partie par la transformation du contexte discursif et idéologique entre 1945 et 1968.

La disparition de Malcolm Petit de Lignères

Voici tout d'abord l'entrefilet du journal appelé à disparaître en 1974 et que nous citons ici intégralement vu son importance pour notre propos:

HÉRITIER RECHERCHÉ

La déposition du testament olographe de feu Malcolm McDowey, au greffe du protonotaire du district de Québec, a révélé que la famille Espéry de Lignères est à la recherche d'un de ses membres disparu depuis près de huit ans, Malcolm-Petit, légataire principal de M. McDowey.

La succession McDowey est l'une des plus importantes, vues à Québec, en ces dernières années. Elle comprend d'immenses concessions forestières et des scieries. Cet empire industriel fut édifié par feu Malcolm McDowey qui vint au Canada d'Écosse, soixante-dix ans passés. Le jeune émigrant n'atteignait pas

² En 1966, 1967 et 1968, Fides a fait des tirages de six mille exemplaires par an, et Guèvremont était au courant puisqu'elle écrit à Madeleine Ducrocq-Poirier, en 1967, que le roman « se vend encore à plus de cinq mille exemplaires [par an] au Canada » (Ducrocq-Poirier, p. 333).

³ Remarquons que Janet Paterson ne fait aucune mention de cet article supprimé ni d'une possible ascendance écossaise du *Survenant* dans *Figures de l'Autre* dans le roman québécois alors qu'elle consacre tout un chapitre au roman en question et qu'elle offre en appendice une classification des personnages Autres dans le roman québécois des origines jusqu'à la fin du XX^e siècle et qui inclut même une catégorie pour l'Autre d'origine écossaise.

alors la vingtaine. Comme à tant de ses compatriotes, la forêt canadienne lui fut un enchantement. Associé d'abord à Abraham Petit durant les luttes épiques qui suivirent l'abolition des lois mercantiles, il fit preuve du sens des affaires de ceux de sa race et la société Petit & McDowey devint l'une des plus considérables du pays. Beaucoup plus jeune que Petit, McDowey en épousa la fille unique. De cette union naquit une fille qui épousa le seigneur Espéry de Lignères, lequel mourut peu d'années après ce mariage, laissant une fille et deux fils, Charles et Malcolm-Petit. Mme de Lignères succomba elle-même, à un âge peu avancé. M. McDowey décédait, il y a quelques mois, dans sa quatre-vingt-dixième année.

Cette nouvelle rappellera sans doute des souvenirs à ceux dont la jeunesse s'écoula dans la capitale, autour de 1900. Malcolm Petit de Lignères – ou Marc Delignières comme il signait démocratiquement – reste une des figures les plus pittoresques des débuts du siècle. Élevé par son aïeul Malcolm McDowey dont il était le petit-fils préféré, il débuta dans la vie sous les plus heureux auspices. Après avoir suivi les leçons particulières d'un précepteur, il passa directement à l'étude du droit à l'Université McGill où il se distingua tant par ses exploits dans tous les sports, boxe, lutte, rugby, hockey, que par les hautes marques [sic] qu'il décrocha dans la plupart des matières.

Quelques mois avant de terminer son droit, au grand scandale des autorités il abandonnait ses études et épousait une jeune Québécoise issue d'une famille égale à la sienne. Malcolm de Lignères se lança alors dans le journalisme politique. On lui prédisait un brillant avenir comme journaliste et comme politique. À toutes les réunions il était ce que nos grands-pères nommaient un « lion ». Tout lui réussissait.

Puis, un jour, il y a près de huit ans, Malcolm de Lignères disparut, sans raisons apparentes. Des personnes dignes de foi prétendent l'avoir reconnu à divers endroits du pays, et même de l'étranger, mais dans des situations qui laissent rêveur.

Malcolm-Petit de Lignères serait-il atteint d'amnésie? C'est l'opinion de sa famille. Voici la description qu'on peut faire du disparu : âgé d'une trentaine d'années, mesurant cinq pieds, onze pouces et pesant environ cent quatre-vingts livres. Il a les cheveux roux, les yeux pâles et le nez irrégulier.

Une généreuse récompense est promise à qui fournira au sujet du disparu des renseignements sérieux. On est prié d'adresser toute correspondance à case postale 243, Haute Ville, Québec⁴.

Rien ne prouve, bien entendu, que cet article paru dans un journal fictif de Québec nommé *L'Étoile*⁵ livre la « véritable » identité du Survenant. Libre au lecteur de faire comme le père Didace qui, lorsque le curé lui lit l'article en question en suggérant qu'il pourrait s'agir du Survenant, rejette l'idée du revers de la main. C'est d'ailleurs ce que semblent avoir fait, avec une unanimité qui laisse rêveur, la majorité des critiques, depuis le tout premier, le Dr Adrien Plouffe, en 1945⁶. Parmi les rares qui en prennent note, cependant, nous en avons même trouvé quatre entre 1945 et 1968 qui, non contents d'ignorer

4 Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1945, p. 256-258. Dans l'édition de 1966 qu'on a fait réimprimer à Montréal le 10 octobre 1967 et le 17 mai 1968, « Marc Delignières » s'écrit « Marc Delignéres », et la « jeune Québécoise » (orthographe utilisée pendant la première moitié du XX^e siècle pour désigner une habitante de la ville de Québec) est devenue la « jeune Québécoise » [*sic*] (Montréal-Paris, Fides, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 1966, p. 240-242). C'est un exemplaire du tirage de 1967 que l'auteure a annoté et remis à Fides peu avant sa mort; le texte y était précédé d'une chronologie, d'une bibliographie et de jugements critiques, en plus d'être suivi d'un court glossaire de canadianismes (p. 247-248). Pour plus de précisions sur les variantes des différentes éditions, voir l'édition critique du roman préparée par Yvan Lepage (1989) qui est basée sur cet exemplaire corrigé.

5 Ce choix de nom pour le journal qui révélera l'identité véritable du Survenant rejoint les propos de ceux qui, comme Anne Graham (communication inédite à l'Université York, mai 2006), ont souligné le symbolisme du Survenant comme figure christique.

6 « Tout gravite autour du survenant dont nous ne connaissons pas l'identité, pas même quand le livre est fermé. Il nous livrera peut-être son secret dans un second roman. » (Plouffe, p. 70). Et en 1966, André Vanasse dira : « Voilà en gros la trame du Survenant, cet inconnu venu d'on ne sait où et disparaissant d'une façon aussi mystérieuse » (p. 608).

l'article dans leur interprétation du roman, ont été jusqu'à en proposer la suppression⁷.

Le contenu de cet article comporte pourtant de lourdes implications pour la signification ou ce que Riffaterre appelle la « signifiante » de l'œuvre. Sans ce passage, le lecteur retient surtout, grâce à divers indices disséminés dans le roman, que le *Survenant* est un Québécois « de souche » qui descend, comme le père Didace, d'un des deux frères Beauchemin arrivés des Vieux Pays, c'est-à-dire de la France, six générations auparavant⁸. L'un des frères, tombé amoureux, s'est installé dans le coin de Sorel alors que l'autre, dépit, est allé plutôt du côté de Québec et a changé son nom de Beauchemin à Petit (voir *LS*, p. 155-158 ou *EC*, p. 226-229). C'est de cette deuxième branche que serait né le *Survenant*, dont la grand-mère était une Petit (*LS*, p. 157; *EC*, p. 228). Vu que le père Didace voit le *Survenant* comme une sorte de double de lui-même quand il était jeune, voire comme le fils qu'il aurait voulu avoir, et qu'il existe des ressemblances indéniables entre ces deux hommes,

⁷ Des 28 comptes rendus québécois publiés en 1945, 24 n'en tiennent aucunement compte, deux (Guy Jasmin et André Roy) mentionnent vaguement qu'on apprend l'identité du *Survenant* à la fin, deux (Louis-Philippe Gagnon et Émile Bégin) annoncent de façon factuelle que le *Survenant* s'appelle en réalité Malcolm Petit de Lignères, et un seul (Émile-Charles Hamel) s'oppose à l'idée de révéler cette identité, sans pourtant mentionner le nom en question. Alfred DesRochers, quant à lui, sans faire allusion à l'identité proposée, voudrait que le *Survenant* représente en fait Louis Hémon.

⁸ Voir Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1974], p. 155-158, 132 et 67 (*EC*, p. 226-229, 203, 135). Dorénavant, les renvois au *Survenant* seront d'abord faits à l'édition de la BQ, facilement disponible, et seront indiqués dans le texte par l'abréviation *LS* suivi du numéro de page, entre parenthèses. Mais tous les tirages de l'édition de 1990 de la Bibliothèque québécoise n'ayant pas exactement la même pagination, j'ajoute celle de l'édition critique de 1989, identifiée par l'abréviation *EC*.

le lecteur accepte bien l'idée de ce lien de parenté. Car s'il est vrai que le Survenant a des cheveux roux et « une complexion de *highlander*⁹ » (*LS*, p. 119; *EC*, p. 190), ainsi que le constate Didace, ces observations servent surtout, dans le contexte, à rejeter l'hypothèse que cet homme engagé qui connaît si bien la nature – parmi tant d'autres choses – serait d'origine amérindienne ou « sauvage », comme le voudraient certains des voisins. Pour le père Didace, le Survenant fait partie des siens.

Remarquons que le passage sur les ancêtres Petit, qui pêche pourtant par les mêmes défauts que ceux que l'on reprochera à l'article de *L'Étoile* du fait qu'il enlève une bonne partie du mystère qui entourait l'identité du Survenant, n'a jamais provoqué l'ombre d'une critique. Serait-ce parce que, contrairement au passage sur les ancêtres français, l'entrefilet du journal attire l'attention sur les différences entre le Survenant et les habitants du Chenal du Moine? Grâce à ce petit texte, le Survenant devient définitivement Autre, soit Malcolm-Petit Espéry de Lignéres, petit-fils du grand industriel Malcolm McDowey, un homme de la ville qui a étudié le droit à l'Université McGill, épousé une Québécoise de très bonne famille, et puis s'est fait un nom en journalisme politique avant de disparaître de façon inexplicable. Non seulement appartient-il clairement à une autre classe sociale (ce qui l'avait déjà gêné jadis, puisqu'il avait choisi de s'appeler « démocratiquement » Marc Delignières), mais il a aussi des assises du côté de « l'Anglais », étant à moitié d'origine écossaise et ayant fréquenté une université où il aurait nécessairement fait ses études en anglais.

⁹ Le fait de mettre « *highlander* » en italique est une innovation de la Bibliothèque Québécoise.

Le lecteur peut ne pas croire à cette nouvelle identité, bien sûr, mais les indices sur l'apparence physique du personnage et sur ses connaissances nettement supérieures à la moyenne disséminés à travers le roman tendent à confirmer, rétrospectivement, l'héritage hybride du *Survenant*. On peut également y rattacher son expression mythique, « cet incessant *neveurmagne* (*never mind*) [...] qui finit par tomber sur les nerfs », comme le dit assez méchamment Harry Bernard sous le pseudonyme « L'Illettré » en juin 1945¹⁰. Quant au mystère de sa disparition de Québec et de l'abandon de cette ancienne identité, il reste entier. L'hypothèse de l'amnésie est peu convaincante puisque le *Survenant* se souvient du fait que sa grand-mère était une Petit, et qu'il parle plusieurs fois de son grand-père, « un vieux détourreur » comme Didace (*LS*, p. 74 et 119; *EC*, p. 143 et 190) qui lui aurait appris à faire de la raquette et grâce à qui il connaît « par leur petit nom » les outils de menuiserie trouvés dans le coffre qui avait appartenu, selon Didace, à « un des vieux Beauchemin » (*LS*, p. 73; *EC*, p. 143). Il se peut que le penchant irrésistible du *Survenant* pour l'alcool y soit pour quelque chose, et peut-être aussi un mariage malheureux.¹¹ Mais le lecteur ne peut que spéculer à ce sujet.

¹⁰ C'est Harry Bernard qui souligne. En réalité, comme le signale Lepage (1989, p. 50), cette expression ne figure que quatre fois dans le roman. Elle semble pourtant être devenue symbolique du personnage, et elle reviendra beaucoup plus souvent dans les adaptations à la radio et à la télévision.

¹¹ Certaines remarques du *Survenant* sur les exigences peu raisonnables des femmes envers leurs maris tendent à encourager cette hypothèse. De même, dans la première version de l'article de journal, trouvée sur la dactylographie du *Survenant* dans le Fonds Alfred DesRochers (mais sur laquelle était déjà collé un feuillet avec les changements qui en feront la version citée ci-dessus), l'homme recherché est parti « [a]près un léger différend avec sa femme ». Dans cette version préliminaire, l'homme recherché s'appelle Malcolm Petit Delignières, mais on ne mentionne pas ses ancêtres écossais, seulement une épouse gravement malade qui aimerait le revoir. Voir Lepage, 1989, p. 301-302.

Ce mystère n'existe plus de la même façon, évidemment, dans les versions du roman où l'entrefilet sur l'« Héritier recherché » se trouve supprimé, comme c'est le cas dans la traduction anglaise d'Eric Sutton grâce à laquelle *Le Survenant* et *Marie-Didace* ont été publiés en un seul volume en 1950 sous le titre *The Outlander* à New-York et à Toronto, et sous celui de *Monk's Reach* à Londres.¹² Personne ne semble savoir qui a pris la décision de supprimer ce passage dans la traduction. Il est fort possible, cependant, que ce soit le traducteur qui l'aurait proposé, en même temps que l'idée d'en faire un seul volume en trois parties : « The Stranger », « The Acadian » et « Marie-Didace ». Bien qu'il ait dû solliciter la permission de l'auteure afin de procéder ainsi, il est significatif que Guèvremont ait choisi de garder l'article du journal dans la version française jusqu'en 1968, c'est-à-dire dix-huit ans plus tard, et qu'il n'ait jamais été question de fusionner les deux romans en un seul volume en français. De plus, Guèvremont ne supprimera pas l'entrefilet de la même façon que Sutton¹³. Alors que la traduction élimine toute allusion à un article de journal, ne retenant que la discussion avec le curé au sujet de l'Acayenne, Guèvremont conserve l'équivalent de toute une page où le curé parle de l'article et s'apprête à le lire, mais où le père Didace s'y oppose en apprenant que, selon le prêtre, il pourrait y être question du Survenant.

¹² Sur le traducteur, Eric A. Sutton, nous savons peu de choses à l'heure actuelle, sauf qu'il a publié un nombre phénoménal de traductions dont certaines, comme celles de plusieurs livres de Jean-Paul Sartre, sont toujours en circulation. Il est décédé à l'automne 1949, peu avant la parution de sa traduction de l'œuvre romanesque de Guèvremont (Lepage, 1989, p. 20, n. 66).

¹³ On remarquera aussi que selon l'entrefilet supprimé, Marc Delignières avait exercé pendant un certain temps, avec grand succès, le métier de journaliste politique.

- Selon moi, père Didace, sauf erreur, il s'agirait de votre Grand-dieu-des-routes.

Rembruni, Didace leva la main en signe d'alerte :

- Perdez pas votre temps. Tout ce que j'avais à savoir de lui, j'le sais déjà. (*LS*, p. 215; *EC*, p. 293)

Personne, que je sache, n'a cru nécessaire de commenter l'étrangeté de ce refus catégorique de la part du père Didace, ajouté en 1968. C'est comme s'il ne voulait rien savoir de la vie du *Survenant* en dehors du Chenal du Moine, ce qui tend à confirmer l'idée que c'est l'anonymat du personnage et son manque de passé qui le rendaient si attirant. Didace pouvait alors lui prêter l'identité qu'il voulait.

Le curé, en tout cas, fut carrément « dépité » devant une telle réaction. Reflète-il par hasard l'attitude de l'auteure qui, en 1968, se résignait finalement à supprimer l'article proposant une identité hybride pour le *Survenant*? On peut comprendre en tout cas que Guèvremont, pour qui le journalisme avait une telle importance, ait voulu quand même garder le symbolisme du journal comme lien (possible) avec le monde extérieur, tout comme c'est le cas à la fin de *Marie-Didace*¹⁴.

En juillet 1947, André Langevin s'inspire d'une entrevue avec Germaine Guèvremont pour insister sur l'importance d'une œuvre encore insuffisamment reconnue du grand public, selon lui, et pour rapporter plusieurs observations et renseignements intéressants :

Sa façon de travailler? Celle du peintre qui a d'abord conçu mentalement toute l'image à exprimer et travaille ensuite son tableau par touches successives, sans se préoccuper de suivre

¹⁴ On remarquera aussi que selon l'entrefilet supprimé, Marc Delignières avait exercé pendant un certain temps, avec grand succès, le métier de journaliste politique.

un ordre géométrique quelconque. C'est ainsi que Madame Guèvremont a écrit le dernier chapitre du *Survenant* alors qu'elle n'avait pas encore terminé le premier. (p. 1)

Le dernier chapitre, qui met en scène la visite chez le curé, dans laquelle celui-ci lit l'article de journal et où le père Didace annonce sa décision d'épouser l'Acayenne (préparant ainsi le deuxième volet de l'histoire), serait alors un des premiers sinon le premier que Guèvremont aurait écrit. Cette identité autre, mais si mystérieuse, serait-elle à l'origine même de l'histoire du *Survenant*, et de sa différence? Que ce soit le cas ou non,¹⁵ il est clair que les passages qui préparent (et confirment, rétrospectivement) cet article du journal sont tout à fait conformes à la poétique de Guèvremont, dont l'écriture, d'une grande complexité, participe de tout un réseau métaphorique sous-jacent qui n'a rien de gratuit, comme l'a bien montré l'étude de David Décarie, « Résonances, interfiguralité chez Germaine Guèvremont »¹⁶. En outre, puisqu'on sait qu'un des modèles du *Survenant* était Bill Nyson, un journaliste d'origine norvégienne dont Guèvremont adolescente aurait été amoureuse, mais qui a préféré épouser sa sœur Jeanne, il ne serait pas étonnant qu'elle ait perçu l'exotisme d'une identité autre comme source supplémentaire de séduction...

¹⁵ Yvan Lepage soutient cependant, peut-être avec raison, que le chapitre dont il est question ici est en fait le chapitre XVII qui, sous le titre « L'abandon », a été publié dans *Gants du ciel* en décembre 1943.

¹⁶ Vers janvier 1944, Guèvremont aurait même songé à justifier le départ du *Survenant* par une scène en Cour où le *Survenant*, accompagnant Didace, attire l'attention du juge qui s'enquiert auprès de Provençal pour connaître son nom. Le *Survenant*, qui reconnaît le juge de Québec, se défile (lettre à Alfred DesRochers, citée dans Lepage, 1989, p. 19). Cette scène montre que, dans l'esprit de l'auteure, le *Survenant* ne souffre nullement d'amnésie.

Avec ou sans le passage en question, il est clair que *Le Survenant* est un excellent roman. Sans l'article, cependant, ainsi qu'on l'a vu, le Survenant fait l'effet d'un Québécois qui, comme le père Didace, peut retracer ses origines à des Français arrivés au Québec depuis longtemps. Il vient d'ailleurs, bien sûr, et tel le dieu Éros, sa présence apporte l'exotisme, le renouveau, la vie et l'érotisme dans une famille qui avait perdu son élan et sa force, sa ferveur, sa joie de vivre¹⁷. Mais puisque le Survenant refuse de se nommer autrement que par le surnom que lui a donné le père Didace dès son arrivée, et qu'il ne parle à peu près jamais de son passé, il s'intègre parfaitement à la famille, du moins du point de vue de Didace. L'altérité inquiétante du Survenant est ainsi compensée par une rassurante parenté et ce compromis contribue sans doute à l'extraordinaire popularité du personnage. La réception québécoise, à partir des années soixante, se reconnaîtra d'ailleurs de plus en plus dans ce personnage. Dans *Marie-Didace*, l'Acayenne, l'autre Survenante, aura beau épouser Didace et venir avec la ferme intention de rester, elle arrive avec un nom, Blanche Varieur dite l'Acayenne, et un passé. Quand elle parle de son premier mari, cela dérange tellement le père Didace qu'il finit par se détacher d'elle. Quant à Phonsine et Amable, ils détestent tant l'Acayenne qu'entre eux, ils l'appellent tout simplement « l'Autre »¹⁸. C'est d'ailleurs lors de la veillée où, en l'absence de Didace, le Survenant parle pour la première fois ouvertement de l'Acayenne en donnant son nom et d'autres détails, qu'il prend tout d'un coup conscience de la

¹⁷ Voir à ce sujet l'article de Robert Major, « *Le Survenant* et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont ».

¹⁸ Germaine Guèvremont, *Marie-Didace*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992 [1947], p. 118.

différence infranchissable qui le sépare des habitants du Chenal du Moine. En effet, quand les gens du coin enchaînent en parlant méchamment de l'Acayenne tout simplement parce qu'elle est différente et qu'elle vient d'ailleurs, le Survenant se fâche en disant, « Des médisances, tout ça, rien que des médisances! 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. (LS, p. 190; EC, p. 263)

C'est à ce moment qu'Angéline comprend que l'homme qu'elle aime va repartir; elle lui offre peu après tout son héritage, tout l'avoir de son père, si seulement il acceptait de rester. Mais il est trop tard.

La première réception du Survenant ou la non-lecture de l'altérité

Pour comprendre ce changement majeur qu'est la suppression de l'entrefilet dans la « version dite définitive » du *Survenant*, il faut tenir compte des liens complexes qui existent entre l'œuvre littéraire et les discours en vigueur dans la société où vivait l'auteur. En 1945, la situation est assez complexe. La Deuxième Guerre mondiale a entraîné d'énormes changements au Québec; l'évolution qui mènera à la Révolution tranquille trouve ses racines dans cette période. Le rôle des femmes, à la suite de

l'absence des hommes pendant la guerre, est devenu beaucoup plus important sur le marché du travail, et en 1940, le gouvernement libéral d'Adélard Godbout a enfin accordé le vote aux femmes au niveau provincial. En 1943, l'instruction est devenue obligatoire au Québec, et l'éducation primaire gratuite. La prospérité apportée par la guerre engendre un sentiment d'optimisme face à l'avenir, ce qui, en même temps que le souvenir de la Grande Dépression, crée le désir d'un système social plus humanitaire et plus égalitaire. Avec la guerre vient aussi une nouvelle ouverture aux événements mondiaux. En outre, du point de vue littéraire, le Québec, avec l'occupation de la France, est devenu un important centre d'édition pour les auteurs français qui ne pouvaient publier en France. Jacques Ferron se souvient ainsi de 1945 comme d'un âge d'or de l'édition : « Paris étant momentanément disparu, explique-t-il, Montréal était devenu une capitale. Nous devenions « internationaux » et nous étions dans une telle euphorie qu'il nous paraissait normal que Gabrielle Roy gagne le prix Femina. Nous avons mis quelque temps à réaliser que c'était là un honneur peu ordinaire » (Anonyme, « Cinq hommes nous racontent [...] »). C'est donc une époque assez euphorique pour le Québec, et il est fort possible que cette ambiance d'optimisme et l'impression que tout était possible, que le monde était à inventer, aient contribué à la naissance des trois œuvres extraordinaires produites par des auteurs féminins en 1945 : *Bonheur d'occasion*, *Le Survenant*, et *Le Torrent* d'Anne Hébert¹⁹.

Si le Québec semble donc lancé dans une période de transformation et d'ouverture au monde, il ne faudrait pas

¹⁹ *Le Torrent*, cette œuvre majeure qui mérite à mon avis le titre de roman, ne sera publiée qu'en 1951, dans un recueil de nouvelles publié à compte d'auteur, mais le texte du *Torrent* lui-même est daté de 1945.

oublier la crise de la conscription qui a déchiré le Québec et le Canada en 1944, ainsi que la difficulté d'ajuster le projet collectif canadien-français à une période où la vision du monde qui prévalait auparavant (avec par exemple l'idéologie agriculturiste) ne convenait plus à une société de plus en plus urbaine. La réélection de Maurice Duplessis en 1944, qui met un frein temporaire à tant d'ouverture au monde extérieur, témoigne – entre autres - d'une sorte de « choc du futur » de la part de la population. *Le Survenant*, en présentant un tableau positif du père Didace, le patriarche par excellence, ainsi que des traditions de la société du Chenal du Moine, témoigne lui aussi d'une certaine ambivalence face aux changements énormes qui menacent de bouleverser la société canadienne-française. En même temps, comme l'ont bien souligné tant d'études modernes, en particulier celle de Patricia Smart, l'auteure se montre très sensible dans *Marie-Didace* aux difficultés inhérentes au rôle traditionnel des femmes dans ce genre de société, surtout si celles-ci viennent de l'extérieur. Mais, comme Guèvremont le montre bien aussi, cette difficulté de se faire accepter lorsqu'on vient d'ailleurs ne se limite pas aux femmes. Son diptyque romanesque constitue de ce point de vue une exploration de la problématique de l'altérité au Québec qui est assez insolite pour l'époque, et l'identité qu'elle propose pour le *Survenant* en est une illustration éloquente. Ce n'est pourtant pas ce que la plupart des critiques semblent avoir vu... En effet, la première réception québécoise (comme toute la réception ultérieure, d'ailleurs) est marquée dans l'ensemble par un curieux aveuglement devant l'article de *L'Étoile*.

Cette première réception du *Survenant* ne manque d'ailleurs pas de complexité. Au dire de l'auteure, elle a d'abord été assez peu enthousiaste :

Le Survenant, publié à compte d'auteur, sans battage publicitaire, reçut un pitoyable accueil d'une critique partielle, qui n'y voyait qu'« un autre roman régionaliste ». Or, trois mois plus tard, je reçus de Maurice-Edgar Coindreau, traducteur des grands auteurs américains, une lettre m'apprenant qu'il publierait dans *Pour la Victoire*, à New York, une longue étude du *Survenant*. Vers le même temps, Gabriel Marcel m'écrivit qu'il désirait l'inclure dans la collection « l'Épi », chez Plon, en compagnie de Julien Green, Simone Weil, Gustave Thibon, Jacques Madaule. (...) Et aussitôt le grelot du succès se mit en branle... Après vingt-deux ans, *Le Survenant* se vend encore [en 1967, donc] à plus de cinq mille exemplaires au Canada²⁰.

Yvan Lepage affirme pourtant que *Le Survenant* a connu un succès immédiat au Québec; il attribue la perception différente de Guèvremont à son extrême sensibilité devant deux critiques négatives – celles de Léon Franque et de L'Illettré – qui rompent ce qui constituait autrement, selon lui, « un concert d'éloges » (1989, p. 46-48). Lepage a peut-être raison jusqu'à un certain point, mais ce dont sa lecture ne tient pas compte, c'est la connotation péjorative qu'avait prise l'étiquette « régionaliste » au Québec à la suite de la querelle entre les régionalistes et les « exotiques ». Et il est vrai qu'en 1945, en commençant par le premier compte rendu d'Adrien Plouffe que Lepage décrit comme « extrêmement favorable » (1989, p. 46) mais qui s'intitule « *Le Survenant. Roman régionaliste de madame Germaine Guèvremont* », 15 des 28 comptes rendus parus au Québec ou au Canada français (ou 17 sur 30 si l'on compte les reprises du texte de *L'Illettré*) parlent du régionalisme; sept d'entre eux comportent même le mot

²⁰ Citation tirée d'une lettre envoyée par Germaine Guèvremont à Madeleine Ducrocq-Poirier (Madeleine Ducrocq-Poirier, « Avec le *Survenant*, Germaine Guèvremont met en lumière la xénophobie paysanne qui rejette l'étranger et le condamne à ne rester qu'un passant solitaire ou un isolé », *Le Roman canadien de langue française de 1860 à 1958*, Paris, A.G. Nizet, 1978, p. 333).

« régionaliste » ou « régional » dans leur titre. Trois autres en parlent sans utiliser le mot, soit en référant au « terroir » soit en citant des œuvres archiconnues comme exemplaires du régionalisme québécois. De plus, la deuxième recension parue, celle de Guy Jasmin (16 avril 1945) qui s'intitule « Un bon roman régional », exprime toutes sortes de réticences à l'égard de l'œuvre même si le critique admet que l'auteure ne manque pas de talent. Quant à Léon Franque (12 mai 1945), il dit carrément que l'auteure aurait mieux fait de consacrer son talent à quelque chose de plus neuf plutôt que de s'astreindre au régionalisme. Berthelot Brunet, un ancien « exotique », réagit alors contre cette insistance sur le régionalisme en intitulant son compte rendu du 21 mai 1945 « L'exotisme de ma paroisse » afin de souligner l'originalité de cette auteure qui sait écrire avec du recul et qui « choisit, dans le *canayen* [...], ce qu'il y a de poétique et de significatif²¹ ».

Roger Duhamel a beau affirmer en septembre 1945 (sans doute en partie pour répondre aux évaluations très négatives de Léon Franque [Roger Champoux], L'Illettré [Harry Bernard] et A. Saint-Pierre, O.P.) que *Le Survenant* est un « grand roman » qui dépasse de loin ce « genre secondaire » qu'est le roman régionaliste (p. 67-68), rien n'y fait. Deux ans plus tard, André Langevin aborde encore la question en soulignant que le roman régionaliste rencontre beaucoup de préjugés au Québec : « C'est un peu à cause de cette méfiance de certains envers le roman régionaliste que plusieurs confrères ont manifesté tant de réserves à l'égard du roman de Madame Guèvremont ». Au

²¹ Pour une analyse plus détaillée de la réception de 1945, et qui a d'ailleurs entraîné une découverte inattendue en ce qui concerne les comptes rendus anonymes, voir « La réception du *Survenant* 1945. Bibliographie commentée » dans ce même dossier de la revue *@analyses*.

contraire de Duhamel, cependant, Langevin conclut non pas que *Le Survenant* dépasse de telles catégories, mais que le succès remporté par ce roman en France prouve que le genre régionaliste « a une incontestable valeur d'art s'il vise à exprimer l'humain » (Langevin, p. 3).

Le texte de Romain Légaré, o.f.m., publié en décembre 1945, donne aussi un bon aperçu du discours conservateur et traditionnel que suscite parfois *Le Survenant*. En plus de situer le roman sans hésitation « dans la ligne des meilleurs romans régionalistes français et dans l'esprit de la province de Québec » (tout en souhaitant que ce dernier aspect soit plus prononcé dans le roman suivant) et de signaler sa réception du Prix Duvernay de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal —accordé, précise-t-il, à l'ouvrage littéraire « qui sert davantage les intérêts du peuple canadien-français » —, Légaré insiste sur le côté moralement positif de la technique adoptée par la romancière :

(...) une intelligente et fidèle observation de la vie paysanne et de la nature soreloise, (...) une langue savoureuse où s'équilibrent une *saine* et discrète poésie des âmes et de la nature, un réalisme *de bon aloi*, (...) l'art de ramasser des traits caractéristiques et un mélange judicieux de *prose soignée*, de parler familier et *decanadianismes bien choisis*²² (je souligne).

Il est évident que le fait de gagner le prix Duvernay en octobre 1945, suivi en 1946 du Prix David et de l'édition française chez Plon, puis en 1947 par la réception du Prix Sully-Olivier de Serres (France), finit par faire taire ceux qui, comme

²² Ce passage sera d'ailleurs cité en épigraphe à la présentation du *Survenant* qui sera publiée dans *Mes Fiches*, nos 201-292 (5 et 20 mars 1947), une revue de la maison d'édition Fides.

Jasmin, Franque ou L'Illettré,²³ voulaient mettre en doute la qualité du *Survenant*. Encore en juillet 1947, pourtant, Langevin se plaint du peu de cas qu'on fait au Québec de cette auteure dont le succès se restreindrait à « un cercle limité d'amis et d'admirateurs » (p. 1).

Il semble clair en tout cas que les critiques s'intéressent beaucoup plus à la question de savoir si l'étiquette de roman régionaliste, perçu comme synonyme de roman paysan, roman de la terre ou roman du terroir²⁴, convient au *Survenant* plutôt qu'à la problématique de l'identité proposée par l'entrefilet de *L'Étoile*. Les deux questions ne sont peut-être pas si éloignées l'une de l'autre, cependant. C'est que le régionalisme est encore relié, dans l'esprit des gens, au nationalisme du début du siècle qui, à son tour, est fortement associé au catholicisme et à l'idéologie agriculturiste. Les débuts du mouvement régionaliste québécois, vers 1904, coïncident avec le renouveau nationaliste au Québec qui se caractérise par une volonté de repli et une tendance à se raccrocher aux traditions du passé face aux dangers représentés par l'impérialisme britannique, une France anticléricale, un Canada anglais qui ne respecte pas les droits de la langue française, et la société industrielle américaine. Sans parler de l'immigration massive qui menaçait de faire du Canadien français nouvellement arrivé en ville un « immigrant de l'intérieur » dans son propre pays. Dans les œuvres régionalistes, d'ailleurs, la ville sera

²³ Parmi les réticences exprimées par *L'Illettré*, c'est-à-dire Harry Bernard, il y a la question de la langue utilisée par Guèvremont, qui serait remplie, selon lui, d'impropriétés et d'anglicismes. Le fait qu'un des plus grands défenseurs du roman régionaliste au Québec soit aussi critique du *Survenant* laisse songeur.

²⁴ On ne songe jamais, par exemple, à traiter *Bonheur d'occasion* (qui décrit la région montréalaise) de roman régionaliste.

systématiquement diabolisée. (On se rappellera que Malcolm Petit de Lignéres était un citadin qui, avant sa disparition, avait connu beaucoup de succès dans un contexte urbain...)

Parmi les chefs régionalistes les plus importants à l'époque, il y avait tout d'abord l'abbé Camille Roy et Adjutor Rivard, puis, vers la Première Guerre, l'abbé Lionel Groulx. Ils ont d'ailleurs tous les trois produit des volumes de tableaux rustiques²⁵ qui décrivent avec force nostalgie des scènes rurales comme, par exemple, l'heure des vaches (thème dont Victor Barbeau profitera pour les tourner en ridicule); certains y voient même la clef d'une littérature canadienne-française originale et autonome. Pour d'autres, ces textes finiront par confirmer que le régionalisme n'était pas capable de produire des œuvres littéraires de premier ordre. Et si l'arrivée de *Maria Chapdelaine* semblait prouver le bien-fondé du programme régionaliste québécois, Marcel Dugas, un des porte-parole des « exotiques », se fera un plaisir de signaler que, Hémon étant un Français de France, l'œuvre était en fait un « *roman exotique* » (*Le Nigog*, août 1918, p. 256).

En effet, la méfiance envers la France et l'art moderne qui accompagnait le programme régionaliste, de même que les contraintes ou tabous (parfois implicites, parfois explicites)²⁶ qui découlaient de l'association entre nationalisme et orthodoxie religieuse, n'ont pas tardé à susciter une réaction. Celle-ci est venue d'abord de quatre jeunes étudiants de l'Université Laval de Montréal, Paul Morin, Guy Delahaye

²⁵ Propos canadiens de Camille Roy (1912), *Chez nous* et *Chez nos gens* d'Adjutor Rivard (1914 et 1918), et *Les Rapailages* de Lionel Groulx (1916).

²⁶ Ainsi, par exemple, on a critiqué la poésie de Paul Morin pour son paganisme et on a accusé les poèmes de René Chopin d'être panthéistes.

(pseudonyme de Guillaume Lahaise), René Chopin et Marcel Dugas, dont les œuvres trop modernes n'avaient pas l'heur de plaire aux critiques québécois. Lors de la période la plus explosive de la querelle, cependant, vers 1918-1920, les collaborateurs de la revue avant-gardiste *Le Nigog* (Robert de Roquebrune, Fernand Préfontaine et Léo-Pol Morin, en particulier) ainsi que Victor Barbeau, Olivar Asselin et Berthelot Brunet, se sont joints à ce noyau courageux initial pour faire front commun contre l'ascendant de plus en plus important de l'école régionaliste. C'est l'époque où les clivages étaient tels que, au dire d'Albert Lozeau, celui qui n'était pas du côté « exotique » était automatiquement considéré comme un régionaliste (*Mémoires de la Société royale*, mai 1920, p. 84). Devant tant d'acrimonie et d'excès, nombre de régionalistes (dont Camille Roy et Adjutor Rivard) et d'« exotiques » prennent leurs distances, même si certains regroupements, comme celui, plus militant, autour de Lionel Groulx et *L'Action française*, continuent à prôner le régionalisme²⁷.

Par la suite, on constate chez beaucoup de jeunes écrivains le désir d'éviter de tels extrêmes et de travailler vers plus d'ouverture et de tolérance²⁸. C'est ainsi qu'en 1931, Alfred DesRochers, dans *Paragraphes*, et Albert Pelletier, dans *Carquois*, se font les porte-parole d'une nouvelle tendance, le « canadianisme intégral », qui, plutôt que de regarder toujours vers la France, reflèterait le fait que le Canada est terre

²⁷ Pour une présentation plus nuancée et détaillée de cette querelle, voir A. Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*. Vers l'autonomisation de la littérature québécoise.

²⁸ Certains d'entre eux, et en particulier des écrivaines comme Jovette-Alice Bernier et Éva Sénécal, ont contribué à la venue de cette nouvelle tolérance en enfrenant les tabous autour de l'évocation du corps, de l'amour, et surtout de l'amour hors mariage.

d'Amérique et qu'il est traversé par des influences multiples dont celle de la culture anglo-saxonne. En s'opposant explicitement à l'usage du concept de *régionalisme* qui, le plus souvent, veut tout simplement dire *canadien* (Pelletier, p. 11), ces auteurs prônent la liberté dans le choix du sujet, le réalisme dans le genre romanesque, le modernisme, l'individualisme et l'originalité. On donne également beaucoup d'importance au rôle de la femme dans le développement de la littérature canadienne, que ce soit comme écrivaine ou comme personnage romanesque. Mais là où cette nouvelle théorie scandalise le plus, c'est au sujet de la langue. En effet, Pelletier va jusqu'à proposer que cette littérature devrait s'écrire en langue canadienne, même si l'on découvrirait en fin de compte que celle-ci diffère sensiblement du français de France²⁹. DesRochers a toutefois des réticences face à cette dernière proposition, et la réaction négative de Louis Dantin, un critique influent qui était aussi un grand ami, semble l'avoir convaincu de ne pas poursuivre dans cette voie. Cela ne veut pas nécessairement dire, bien sûr, qu'il renonçait à tous les aspects de cette théorie, d'autant plus qu'il semble conscient qu'il s'agit d'une tendance déjà présente chez ceux qu'il appelle la génération d'après-guerre (p. 14), en particulier en ce qui concerne la tolérance et l'ouverture à la réalité nord-américaine.

Comme on l'aura sans doute compris, *Le Survenant* et *Marie-Didace*, deux romans rédigés en étroite consultation avec Alfred DesRochers, mentor et lecteur de Guèvremont (en plus d'être un des modèles les plus importants

²⁹ « Et si notre patois devient trop difficile aux académiciens, eh bien, tant mieux : c'est que nous aurons une langue à nous » (Carquois, p. 26). À l'ombre de l'Orford de DesRochers fait d'ailleurs partie des œuvres citées en exemple par Pelletier.

du personnage du Survenant), répondent parfaitement à la théorie du *canadianisme intégral* décrite par Pelletier et DesRochers³⁰. L'usage du langage canadien dans ces œuvres a d'ailleurs été commenté par presque tous les critiques de 1945, en général très positivement, peut-être parce qu'il est perçu comme étant du langage canadien *paysan*³¹. Quant à l'ouverture à la réalité nord-américaine, Jean Morency et Hélène Destrempe ont publié récemment un article intitulé « Américanité et modernité dans le cycle du *Survenant* » où ils montrent de façon convaincante que Germaine Guèvremont était très influencée par des modèles littéraires américains au moment où elle écrivait son diptyque, et où ils font justement le lien avec le *canadianisme intégral* : « Profondément travaillée par les thèmes et les formes du roman américain et marquée par l'esprit de son temps, l'écriture de Germaine Guèvremont s'inscrit dans le sillage direct des réflexions avant-gardistes d'Alfred DesRochers sur le "canadianisme intégral" ou encore des propos tenus par Robert Charbonneau dans *La France et nous* » (p. 39). Si personne n'a mentionné le *canadianisme intégral* en 1945, il faut donc croire que la réaction avait été si forte au début des années 1930 qu'on a décidé de renoncer à cette étiquette. Quoi qu'il en soit, la mise en scène de l'altérité et de l'hybridité dans les deux romans de Guèvremont, en particulier avec le passage du journal qui propose une identité hybride pour le Survenant, rejoint incontestablement l'appel vers l'ouverture et la tolérance réclamées par le programme de *canadianisme intégral* en 1931.

³⁰ Je remercie Jean Morency et Hélène Destrempe de m'avoir fait prendre conscience de ce lien lors de leur communication à l'ACFAS en mai 2007.

³¹ On ne remarque pas en général que le narrateur se sert lui aussi de *canadianismes*.

N'empêche que tout se passe comme si *Le Survenant* rouvrirait le débat du régionalisme qu'on croyait clos. En effet, la plupart des critiques, quel que soit leur penchant idéologique, continuent, entre 1945 et 1953, à se demander si *Le Survenant* ne prouverait pas en fin de compte que le régionalisme constitue une tendance littéraire valable même s'il n'avait jusque-là donné au Québec que des œuvres médiocres.

C'est ainsi que Clément Marchand écrira, en mars 1948 : « Romans de la terre que *Le Survenant* et *Marie-Didace*, mais complexes et profondément humains, détachés de cette technique confortable de l'a priori régionaliste qui, dans trop d'œuvres superficielles, étale son indigence descriptive et son ignorance des centres valables d'intérêt. » Puis en mai/juin 1953, Victor Barbeau, un des anciens opposants les plus féroces du régionalisme, profitera de la présentation de la médaille de l'Académie canadienne-française à Guèvremont pour faire un peu son *mea culpa* :

Sans doute manquait-on d'objectivité et non moins de compréhension en condamnant le roman régionaliste sur le seul témoignage des illustrations malhabiles que des écrivains d'un jour, les éphémères de nos lettres, en avaient jusqu'à vous donné. [...]

On a reproché au roman régionaliste de n'être presque toujours qu'une caricature ou qu'une fausse bergerie. Mais l'utilisation qu'on en a faite pour des fins utilitaires de propagande ou d'édification ne doit pas nous préjuger contre lui au point de le rejeter en bloc. [...] La preuve en est, Madame, que vous êtes parvenue à l'élever jusqu'à l'art³².

³² Ajoutons, pour tout dire, que Barbeau avait été un des premiers lecteurs du manuscrit du *Survenant*, et qu'il avait beaucoup encouragé Guèvremont.

En novembre 1953, Jean-Paul Pinsonneault (celui à qui, en tant que directeur littéraire chez Fides, l'auteure confiera en 1968 son exemplaire corrigé du roman) publie un article sur Guèvremont où l'intention, précise-t-il, n'est pas de tout dire sur son œuvre, mais « de fixer en un dessin cursif ce qui fait l'originalité propre de la romancière et situe son œuvre au sommet de tout ce qu'une obsession chronique du régionalisme a pu inspirer d'églques rustiques et de fadaïses champêtres » (p. 97). Suivent une dizaine de pages de glose dithyrambique émaillée de métaphores tirées du domaine de la peinture, mais où Pinsonneault a du moins le mérite de laisser parfois la parole à l'auteure elle-même en citant plusieurs scènes clefs de ses deux romans.

Dans le Québec de 1945-1953, donc, *Le Survenant* semble avoir conforté un certain discours nationaliste et traditionaliste tout en obligeant d'autres critiques à souligner l'énorme différence entre cette œuvre et le régionalisme tel qu'il se pratiquait au Québec auparavant. Guèvremont était d'ailleurs profondément agacée par tous ces rapprochements avec le régionalisme, comme elle le confie dans une entrevue avec Louis Pelletier-Dlamini : « Ici, on y a mis du temps avant de se rendre compte de la popularité du *Survenant* à l'étranger. Mon roman fut d'abord classé dans le cadre étroit du régionalisme. Les critiques locaux n'avaient pas compris qu'un paysan, même Sorelois [sic], appartient à l'univers » (p. 84). Il semble très clair pour elle que c'est surtout grâce à l'excellente réception de son œuvre à l'étranger que celle-ci a fini par s'imposer; encore en 1967, un an avant sa mort, elle rappelle à quel point cette époque fut pénible pour elle :

Je suis une vocation tardive, ne l'oublions pas! Après la publication du *Survenant*, j'ai connu un moment de désespoir :

les critiques étaient hargneux, j'avais fait des dettes parce que j'avais publié à compte d'auteur, mais chose étrange, ce sont les lecteurs eux-mêmes, malgré les critiques, qui m'ont indiqué la route. Et puis l'accueil spontané, chaleureux, des pays étrangers, a tout arrangé. (Pelletier-Dlamini, p. 84)

Dans une lettre à Alfred DesRochers qui date d'après le 9 décembre 1945, elle confie que certaines recensions de son premier roman, en particulier celles de *La Presse*, du *Canada* et de la *Revue dominicaine*³³, lui ont causé « des mois de désespoir muet », qui ont retardé pendant un certain temps la rédaction de *Marie-Didace* (Lepage, « Cher survenant », p. 70).

En ce qui concerne l'article de *L'Étoile*, cependant, ce n'est sûrement pas la réception de 1945 qui aurait décidé Guèvremont à le supprimer. Un seul des comptes rendus, celui de Charles Hamel, le propose, alors que quatre autres trouvent sa présence plus ou moins normale et la majorité des critiques semblent ne pas le voir, tout simplement.

Dans le texte de Hamel, qui est du 5 mai 1945, plus de la moitié du compte rendu parle non pas de l'œuvre, mais d'un ami nomade du critique qui aurait ressemblé comme deux gouttes d'eau au *Survenant*. Lorsque Hamel se résout enfin à parler du roman de Guèvremont, il loue la « vérité » des personnages, la structure de l'intrigue, et la poésie « légère et saine » de l'ensemble. Il n'a, finalement, qu'une seule réticence :

³³ Comme le signale Lepage, elle a donc été particulièrement affectée par l'article de Léon Franke [Roger Champoux] dans *La Presse*, et celui de A. Saint-Pierre, O.P., dans la *Revue dominicaine*. Dans le cas du *Canada*, cependant, il s'agit sûrement de la recension plutôt méprisante de Guy Jasmin plutôt que de l'évaluation très positive de Berthelot Brunet qui tente justement de faire la distinction entre *Le Survenant* et le régionalisme canadien-français du début du siècle.

Le seul morceau que je n'aime pas, dans ce livre, c'est l'article de journal que le curé Lebrun lit à Didace Beauchemin et qui voudrait éclairer les origines du *Survenant*. Nous préférierions le mystère entier. Nous aimons mieux, comme le père Beauchemin, nous en tenir à l'idée que nous avons pu nous faire du *Survenant*. Mais peut-être cet article veut-il simplement jeter le lecteur sur une *fausse piste* et piquer sa curiosité pour le roman qui viendra, bientôt nous l'espérons, faire suite à celui-ci. (p. 5, je souligne)

Hamel ne veut donc pas qu'on lève le mystère sur l'identité du *Survenant*. Mais il avoue aussi, indirectement, ne pas aimer l'identité en question – qui ne correspond sûrement pas à celle de son *survenant* à lui. En effet, espérer que cette identité se révélera fausse par la suite équivaut à espérer qu'on lui découvrira une autre identité.

Parmi tous les autres comptes rendus ou articles qui constituent la réception du *Survenant* jusqu'aux années 1960, il n'y a que deux textes, à notre connaissance, qui abondent dans le même sens. En juin 1947, A.B. (André Bourin), commentant très brièvement l'édition française du *Survenant*, soutient que le roman aurait dû s'arrêter avec le départ du *Survenant* : « Pourquoi Mme G. Guèvremont y ajoute-t-elle quelques pages pour nous révéler à demi l'identité du *survenant* et faire faire une fin au fermier Didace? Le livre y perd de son unité, de son charme, et c'est dommage » (p. 22-23).

Quant à Bruno Lafleur, qui publie dans la *Revue dominicaine* de janvier 1948 un des premiers longs articles sur l'œuvre romanesque de Guèvremont, il n'hésite pas à offrir des suggestions pour améliorer l'œuvre. En effet, malgré son évaluation globale très positive de ce qu'il perçoit comme « un bon roman de mœurs régionalistes » (p. 6), Lafleur aurait voulu que l'œuvre (qu'il voit comme un diptyque) se termine avec la

naissance de Marie-Didace et la mort d'Amable, sur une note tragique. Puis il se corrige en disant que l'auteure aurait pu tout conserver, « mais en procédant de façon différente ». Ce qui lui déplâit, en fait, c'est l'importance que Guèvremont donne à Marie-Didace : « Tel que construit, son roman manque d'unité. En effet, à peine née, Marie-Didace devient le personnage principal. [...] Le lecteur est dérouté : il ne suit plus » (p. 11). Il s'agirait là d'un important « défaut de technique », affirme-t-il (p. 12).

Ce qu'il aime surtout, en revanche, c'est le rôle du père Didace, le personnage « [l]e plus important, à cause du rôle qu'il joue dans toute l'histoire » (p. 12). Lafleur a beaucoup apprécié aussi le personnage de Marie-Amanda, « une vraie Beauchemin » (p. 13). C'est par la suite qu'il exprime ses regrets au sujet de l'entrefilet du journal :

Il est dommage cependant qu'elle [Guèvremont] n'ait pas respecté jusqu'au bout le secret de cet inconnu, qu'elle ne lui ait pas gardé son mystère [...]. Cette histoire d'héritier recherché par sa famille détonne dans un récit par ailleurs aussi simple : le *Survenant* perd de sa valeur de poésie et de symbole, pour devenir un pantin de roman-feuilleton. On dirait que le père Didace Beauchemin lui-même, répondant au secret désir du lecteur, ne veut pas admettre que *l'aventure soit aussi banale* (Que n'ait-il réussi à convaincre aussi l'auteur!). « J'en démords pas : le *Survenant* est le garçon de quelque gros habitant; il doit venir de sur une terre, il en sait trop long là-dessus ». (p. 14, je souligne)

Et pourtant, n'y a-t-il pas contradiction entre affirmer que l'identité suggérée du *Survenant* en fait « un pantin de roman-feuilleton » et soutenir qu'elle transforme le roman en une aventure « banale »? Si le *Survenant* avait été le fils d'un « gros habitant », l'aventure aurait donc été beaucoup moins banale?

Lafleur ne sait peut-être pas lui-même pourquoi cette identité lui déplaît.

En même temps, il avoue adorer la fin du deuxième volume, lorsque « Angéline apprend de façon assez invraisemblable la mort de son Survenant », et cela malgré sa « gaucherie du *deus ex machina* » (p. 14). Il faudrait citer *in extenso* ce passage où il devient peu à peu évident que, en dépit de ces « défauts », c'est la portée religieuse de cette scène finale de « soumission à la volonté divine » qui touche surtout le critique.

Après avoir répété l'argument jadis si cher aux partisans régionalistes sur l'importance primordiale du choix du sujet pour le roman canadien-français, Lafleur s'explique le fait que Guèvremont ne soit pas tombé dans le piège si fréquent d'imiter maladroitement *Maria Chapdelaine* par son « don d'atmosphère très personnel », et « [s]on intuition féminine autant peut-être que son instinct d'artiste » (p. 17). Et s'il est plein d'éloges en ce qui concerne l'usage de la langue paysanne dans *Le Survenant* et *Marie-Didace*, il recommande quand même à l'auteure de conserver seulement les expressions les plus pittoresques, les plus poétiques, et de supprimer les anglicismes, les mauvais ou faux canadianismes, « et surtout les mots anglais » (p. 18).

De toute évidence, Bruno Lafleur n'est pas sans connaissances dans le domaine littéraire ; il est surtout connu aujourd'hui pour sa longue préface (96 pages) à l'édition de 1956 de *L'Appel de la race* de Lionel Groulx où il donne l'historique de la querelle suscitée par ce roman, et où il se lamente sur le manque de nationalisme au Québec au début des années 1950. Il est permis de se demander, néanmoins, s'il

aurait offert autant de conseils à Guèvremont si elle avait été un homme plutôt qu'une « jeune » romancière plus ou moins débutante. On perçoit bien son ton paternaliste dans le passage suivant : « Reste Marie-Didace. Elle est jeune, et l'auteur aussi... » (p. 16).

Il est clair que Lafleur a sa propre idée de ce que devrait être « un bon roman de mœurs régionalistes » et qu'il n'aime guère les complications qu'apportent l'identité hybride hypothétique du *Survenant* et la polymodalité (technique propre surtout aux femmes écrivains au Québec avant 1960, il est vrai, peut-être parce que celles-ci ont plus tendance à voir – et à montrer – différents points de vue). L'« unité » qu'il prise tant (tout comme A.B.) renvoie à la technique du roman monologique (et paternaliste, diraient les féministes) qui connut son apogée à la fin du XIX^e siècle en France, et où le narrateur adopte un seul point de vue durant toute l'œuvre. Il est fort probable aussi que le nationalisme très traditionnel sous-jacent au discours de Lafleur l'ait rendu plutôt rébarbatif à l'ouverture à l'Autre qui constitue à notre avis le message fondamental de l'œuvre de Guèvremont³⁴. C'est ce message que l'entrefilet du journal oblige les lecteurs à percevoir de façon beaucoup plus nette. C'est en effet de ce point de vue que le passage de l'« Héritier recherché » prend toute sa signification. Avec l'inclusion de cet entrefilet, l'accent est mis sur le thème de l'hybridité et le centre d'équilibre du *Survenant* change. Le roman ne relève plus dès lors du mouvement régionaliste mais d'une autre série d'œuvres québécoises, celles qui s'interrogent sur la signification de l'Autre, et en particulier de « l'Anglais »

³⁴ Il serait difficile d'exagérer l'importance de ce message dans une œuvre conçue pendant la deuxième guerre mondiale...

ou, plus spécifiquement, de l'Écossais, dans la construction de l'identité canadienne-française et dans l'évolution de la société québécoise. En effet, l'identité proposée rappelle Archibald Cameron of Locheill des *Anciens Canadiens* (Philippe Aubert de Gaspé, père, 1863), ainsi que, jusqu'à un certain point, Jules de Lantagnac dans *L'Appel de la race* (Lionel Groulx, 1922).

Comme on sait, Archibald Cameron of Locheill, un orphelin de père montagnard écossais et de mère française, communément connu comme Arché de Locheill, a fait ses études au collège des Jésuites de Québec. Lui et son meilleur ami, Jules d'Haberville, se sont ensuite engagés dans la carrière militaire, Jules en France, Arché en Angleterre. Lors de la guerre de Sept Ans, ce dernier se verra ainsi contraint de brûler le manoir de la famille d'Haberville, et de se battre contre son ancien ami sur les Plaines d'Abraham. Plus tard, lorsque les deux amis se seront réconciliés, Blanche, la sœur de Jules, refusera néanmoins la demande en mariage d'Arché.

Le lien avec Jules de Lantagnac, Canadien français de souche, est plus ténu. Ce dernier a néanmoins fait des études de droit à McGill et épousé une Canadienne anglaise. Ce mariage mixte s'effondrera sous la pression du conflit scolaire en Ontario, alors que Jules, avec l'encouragement de son confesseur, entendra la voix des morts et retrouvera la fierté de sa « race ». Étant donné que ce roman de Lionel Groulx, publié en 1922 sous le pseudonyme d'Aloné de Lestres, a causé toute une polémique à l'époque, il est fort possible que Germaine Guèvremont en ait eu connaissance.

Il ne faudrait peut-être pas oublier non plus *Les Demi-Civilisés* de Jean-Charles Harvey, où le narrateur autodiégétique (fait rare à l'époque au Québec), journaliste lui aussi, fait acte

dès l'incipit de son hybridité culturelle : « Je me nomme Max Hubert. Mon sang est un mélange de normand, de highlander, de marseillais et de sauvage. En ce composé hybride se heurtent le tempérament explosif du midi, la passion lente et forte du nord, la profonde sentimentalité de l'Écosse et l'instinct aventurier du coureur des bois » (p. 7). Il s'agit d'un personnage qui, comme son auteur, secoue les idées reçues de son entourage. Peu de romans auront eu autant de notoriété que *Les Demi-Civilisés* dans le Québec des années 1930, grâce surtout à sa condamnation officielle par le cardinal Villeneuve dès sa parution en 1934.

Le passage sur Malcolm Petit de Lignères dans *Le Survenant* offre en tout cas une version plutôt positive de l'hybridité ethnique pouvant résulter de mariages « mixtes ». Le fait qu'il y soit question d'un Écossais plutôt que d'un(e) Anglais(e) ou d'un(e) Canadien(ne) anglais(e), et par surcroît d'un Écossais de religion catholique (tout comme Arché) – puisque Malcolm-Petit, élevé par son grand-père écossais, gardait toujours sur lui une « croix de chapelet à laquelle un christ d'étain ne pendait plus que par une main » (p. 126 et 49) – est également important. On se rappellera en outre que l'Écosse a finalement été conquise par l'Angleterre lors de la bataille de Culloden en 1746, à peine quelques années avant la bataille des Plaines d'Abraham, et que les représailles contre les *Highlanders* par la suite ont été féroces...³⁵

Tout cela semble évidemment avoir échappé aux critiques qui, à l'exception des rares qui en réclamaient la suppression, ont préféré passer sous silence l'identité hybride

³⁵ Je remercie Susan Murphy d'avoir attiré mon attention sur cet aspect de l'histoire écossaise.

du *Survenant* et s'interroger sur l'appartenance du roman à la catégorie du « régionalisme » qui, comme l'a signalé Léon Franque [Roger Champoux], était plutôt dépassée à l'époque.

Quoi qu'il en soit, la réputation de Guèvremont, déjà bien établie en 1947, s'affirmera davantage encore dans les années 1950 avec le succès de la traduction anglaise aux États-Unis et au Canada, le Prix du Gouverneur Général du Canada, et puis la réussite de la série radiophonique qu'elle crée à partir des romans, suivie bien sûr de la série télévisée. Quand Fides fera la publicité de la réédition de 1966 publiée simultanément à Paris et à Montréal, il ne sera plus question que du caractère universel et humain de l'œuvre. Au début des années soixante, il est évident que *Le Survenant* est devenu un « classique », une des œuvres qui, avec d'autres comme *Bonheur d'occasion*, *Trente arpents* et *Menaud, maître-draveur*, confirment l'importance de la production romanesque dans une littérature canadienne-française de plus en plus imposante.

Un contexte changeant (de 1960 à aujourd'hui)

La critique littéraire au Québec évoluera beaucoup au cours des années soixante. En 1964, par exemple, Gilles Marcotte réagit assez négativement devant l'analyse plutôt scolaire et traditionnelle qu'offre le volume de Rita Leclerc sur Guèvremont :

Or il est aujourd'hui particulièrement important, au Canada français, qu'on soumette les œuvres à une radiographie moderne – et qui comprenne notamment le point de vue sociologique. Nous voyons trop peu, dans l'étude de Rita Leclerc, les points de contact entre l'œuvre de Germaine Guèvremont et la société qui l'a vu naître. *Le Survenant* et *Marie-Didace* ne sont pas des météores,

des miracles, mais, pour employer un mot cher à Fernand Dumont, des « idéologies » situées dans le temps et dans l'espace. La littérature à l'état pur, ça n'existe pas. Le temps est venu, donc, d'adopter une méthodologie critique plus moderne, qui profite des progrès récents dans le domaine des sciences humaines.

Marcotte lui-même jouera d'ailleurs un rôle dans cette évolution de la critique québécoise. Dans *Une littérature qui se fait* (1962), déjà, il établissait implicitement la distinction entre *Le Survenant* et le roman régionaliste en reconnaissant chez Guèvremont l'originalité de « dessiner un paysage terrien qui ne soit pas la projection d'un rêve nationaliste, ou d'un rêve de possession, mais un paysage humain et le lieu d'une existence possible » (p. 59).

Une évolution se fait sentir aussi dans les articles sur Guèvremont qu'on trouve de temps à autre dans les journaux ou revues, dont plusieurs se basent sur des entrevues avec l'auteure. D'un côté, on s'intéresse plus qu'avant à la question du genre (*gender*), que ce soit celui de l'auteure ou de certains de ses personnages. Ainsi, en 1965, le Cercle des femmes journalistes (un groupe progressiste très ouvert à la réalité extérieure au Québec) organise un événement pour fêter le vingtième anniversaire de la publication de *Bonheur d'occasion* et du *Survenant*, où « Cinq hommes nous racontent leurs souvenirs sur nos deux plus prestigieuses romancières », puis un autre où des comédiens ayant joué des personnages du cycle du *Survenant* à la radio ou à la télévision se retrouvent avec l'auteure et revivent des moments nostalgiques (Ouellette). Et en 1960, déjà, Suzanne Paradis avait inclus les personnages féminins du *Survenant* dans son étude *Femme fictive, femme réelle*, où elle avoue avoir été particulièrement fascinée, à la relecture, par Angéline. En 1967, Catherine Rubinger publie un texte dans *Le Devoir* intitulé « Germaine Guèvremont et l'univers féminin » où elle affirme qu'Angéline

est finalement la femme la plus moderne de l'œuvre parce qu'elle veut l'homme exceptionnel, et qu'elle l'accepte comme il est, avec ses défauts.

Si Rubinger reprend en passant l'épithète de « régionaliste » (« Germaine Guèvremont peut donc se vanter d'avoir atteint l'universel dans son œuvre régionaliste »), elle adopte quand même une perspective assez nouvelle en affirmant que « le vrai culte des Canadiens français n'a jamais été la terre, malgré les évocations nombreuses de sa beauté. Leur vrai culte, c'était la liberté personnelle ». Ce serait donc le Survenant, et non pas les paysans du Chenal du Moine, qui représenterait maintenant les vrais Canadiens français.

Cette tendance à voir le Survenant comme le vrai représentant des Canadiens français s'est déjà rencontrée d'ailleurs en 1966 dans un article de Brigitte Morissette basé sur une entrevue avec l'auteure :

Le Survenant fut, en quelque sorte, le premier bohème québécois. Généreux et inconstant, ignorant les préjugés et rejetant les fausses valeurs, même traditionnelles, il bat la semelle au gré de sa fantaisie, incarnant nos vieux instincts d'indépendance, de liberté, d'aventures.

André Major confirme cette tendance en présentant le Survenant en 1970 comme « un de nos personnages les plus forts et les plus représentatifs », tout comme le fera Jeanne Lalancette Bigué en 1979. Pour elle, le Survenant, en dérangeant « les coutumes immuables du village », est devenu « une figure d'une brûlante actualité³⁶ » :

³⁶ Signalons qu'en 2009, Gregory Charles, dans son émission à la radio, a dit du Survenant qu'il était le superhéros québécois.

Cette mère tranquille québécoise [Guèvremont] était bien en avant de son temps pour avoir donné vie à un bohème sans racines, vrai hippie des années de dépression, gagnant son sel où il se trouve mais tout prêt à repartir sur le chemin du roi, un foin d'odeur à la bouche, riche de souvenirs et de chansons.

Ce récit attachant n'a pas fini de nous émouvoir car on y reconnaît l'âme aventureuse de notre peuple que Germaine Guèvremont a personnifié avec une rare justesse.

À travers les entrevues qui se multiplient au cours des années soixante, on fait la connaissance d'une dame charmante d'un certain âge, encore très éveillée, qui vit dans un appartement montréalais avec sa fille et suit l'actualité politique. En parfaite bilingue, elle lit même régulièrement des journaux américains. Récipiendaire d'une subvention du Conseil des Arts pour faire le scénario d'un film américain basé sur son roman, elle travaille en même temps au premier tome de ses mémoires.

Dans une de ses dernières entrevues, Guèvremont répond avec beaucoup de franchise à plusieurs questions d'ordre politique. Nous sommes en février 1968, à une époque où on parlait beaucoup politique. Les Québécois viennent de vivre l'Expo 1967, le « Vive le Québec libre! » de Charles de Gaulle, et le mois d'octobre suivant verra la fondation du Parti Québécois par René Lévesque.

Au début du compte rendu de cette entrevue, la journaliste, qui n'est autre qu'Alice Parizeau, essaie de situer Guèvremont par rapport au présent québécois; celle-ci appartiendrait, par son œuvre, « à l'époque révolue du folklore ». L'intervieweuse note néanmoins que « le présent la concerne toujours, qu'elle en fait son affaire et qu'elle sait réagir

d'une façon très personnelle, sinon engagée... » (p. 12). En effet, quand Parizeau lui demande ce qu'est le séparatisme pour elle, Guèvremont répond : « - Un rêve, une chimère enrichissante sur le plan humain. Un beau rêve. (...) Pour moi, c'est un peu trop tard, pour les autres, pour les riches, c'est difficile; il reste la multitude. René Lévesque lui apporte l'espoir, mais de l'idéologie à la mise en pratique il y a un long chemin à parcourir. » Pour mieux expliquer sa perspective, Guèvremont précise qu'elle était très heureuse pendant les deux années qu'elle a passées autrefois à Toronto, mais ajoute : « je ne pourrais pas y vivre en permanence parce que j'ai besoin de mon pays et mon pays, ma terre, c'est Québec » (p. 14). Lorsque Parizeau enchaîne cependant en lui demandant si elle se sent Québécoise ou Canadienne, elle évite de répondre. Elle propose plutôt que les Canadiens français auraient intérêt à comprendre les Canadiens anglais « dans la mesure où ce sont des clients qui viennent acheter chez nous. Car ce sont des clients permanents, par opposition aux Américains (...) » (p. 14). Puis vers la fin, elle traduit la situation du Québec en 1968 en termes de la théorie des deux « races » :

Tout évolue, tout change; le fond des choses demeure. La société, notre société québécoise, se compose de deux races fondamentales. D'une part il y a « les habitants » qui sont des gens solides ayant les deux pieds sur la terre et, d'autre part, il y a « les coureurs de bois », les aventuriers, les meneurs. Ce sont eux qui font avancer les choses. Tenez, René Lévesque, lui, appartient aux « coureurs de bois » et il en faut... Aussi longtemps que ces deux races continueront à se perpétuer, les Québécois continueront à être, malgré tous leurs défauts et toutes leurs lacunes, un grand peuple. (p. 15)

Plus tôt dans la conversation, lorsqu'Alice Parizeau lui a demandé si elle croit au conflit des générations, la réponse de

Guèvremont nous rappelle qu'en 1910, époque à laquelle se passe *Le Survenant*, l'auteure était elle-même une adolescente de dix-sept ans :

- Le conflit des générations... Et oui... J'ai bien connu cela quand j'étais jeune fille. Nous étions tous persuadés alors que nos parents étaient moins instruits que nous et nous assistions à l'avènement d'un monde nouveau avec toute notre agressivité et toute notre soif de vivre. Notre maître à penser, c'était Bourassa, le « meneur », car les Québécois aiment les meneurs d'hommes, qui osa prononcer dans un de ses discours le mot « crotte ». À l'époque, cela seul était déjà un acte de révolte et la preuve d'un courage admirable... (p. 12)

Ce n'est donc pas un hasard si l'événement évoqué qui permet de dater l'époque où se passe le roman est le Congrès eucharistique de Montréal de 1910, là où Henri Bourassa a livré un de ses discours les plus célèbres. 1910 fut aussi l'année de la fondation du *Devoir*, par ce même Henri Bourassa.

En 1945, comme on l'a vu, la situation était beaucoup plus complexe. L'œuvre de Guèvremont est fascinante dans le sens où elle décrit avec empathie la société traditionnelle, patriarcale, tout en s'identifiant de plus en plus, au fur et à mesure que les romans progressent, avec ceux qui sont marginalisés ou rejetés, dévoilant ainsi la nécessité d'un changement de paradigme. Elle reflète ainsi les tensions d'une époque où l'ouverture au modernisme et à l'Autre n'allait pas sans risque pour l'avenir de la collectivité canadienne-française.

En même temps, l'élément écossais dans l'identité de Malcolm Petit de Lignères qui renvoie à l'intertextualité des *Anciens Canadiens*, annonce également, en une sorte d'intertextualité par anticipation, le cycle Scot de Jacques

Ferron³⁷. En effet, le personnage de Frank Archibald Campbell, qui paraît dans *La Nuit* (1965) et *La Charrette* (1968), ainsi que son avatar Frank Anacharsis Scot dans *Le Ciel de Québec* (1969), sont le lieu d'une interrogation intense sur le rôle des citoyens d'origine écossaise dans la construction de l'identité québécoise³⁸. La situation n'est pas la même que chez Malcolm Petit de Lignéres, puisque l'assimilation de celui-ci est nettement plus avancée que celle de Frank Archibald Campbell et de Frank Anacharsis Scot. Néanmoins, certaines similarités entre l'interrogation des deux auteurs, Ferron et Guèvremont, sont intrigantes. Si le personnage de Frank dans *La Nuit* devait mourir pour que son alter ego québécois, François Ménard, puisse retrouver son âme et s'épanouir, le rapport entre Frank Archibald Campbell et le médecin québécois anonyme de la rive sud est beaucoup plus complexe dans *La Charrette*; le médecin / narrateur anonyme étant mort, Frank semble jouer en même temps le rôle de complice du diable et de tricheur qui, en empêchant le diable de transporter la charrette des morts aux enfers avant le lever du soleil, permet à l'âme du médecin de revoir sa femme et de lui transmettre son testament. C'est néanmoins dans *Le Ciel de Québec*, dont l'intrigue se passe en 1937-38, que l'interrogation ferronienne rejoint le plus celle de Guèvremont. En effet, Frank Anacharsis Scot, qui veut à tout prix *s'enquébécoiser*, doit passer par plusieurs épreuves et notamment se rendre au village des Chiquettes et accepter d'en faire partie, plutôt que de rester sur son piédestal de privilégié.

³⁷ On se souviendra aussi combien Ferron, dans son œuvre, aimait utiliser l'expression Neveurmagne, associée immanquablement au Survenant pour les Québécois de sa génération.

³⁸ Pour une étude approfondie de cette question, voir le livre de Susan Murphy sur *Le Canada anglais de Jacques Ferron* (à paraître aux Presses de l'Université Laval).

Or, si l'on accepte que le Survenant s'appelait autrefois Malcolm Petit de Lignères, ou plutôt Marc Delignières (ce qui représentait déjà un effort d'enquébécoisement), on se trouve devant un personnage qui a renoncé à tous les privilèges que lui accordait sa naissance, et qui a quitté l'élite de la société québécoise pour vivre de la façon la plus simple possible, près du peuple. Et malgré cela, il finit par se rendre compte qu'il ne pourra jamais faire partie du Chenal du Moine, et qu'il devra partir de nouveau. Vu la façon dont le père Didace rejette l'identité proposée par l'article de journal, il est clair que Malcolm Petit de Lignères aurait été beaucoup moins accepté au Chenal du Moine que ne l'était le Survenant au passé mystérieux. De plus, le Survenant – si l'on en croit le passage de journal qui clôt le deuxième volet du diptyque – mourra dans la guerre de 1914-1918, en France. Comme s'il n'avait jamais réussi, en fin de compte, à « s'enquébécoiser ».

Dans *Le Ciel de Québec*, pourtant, Ferron semble suggérer que si son personnage d'origine écossaise avait accepté de renoncer à son statut de privilégié vers 1937-38 et de s'assimiler réellement aux Québécois d'origine modeste, il aurait peut-être pu « s'enquébequoiser ». En 1965 ou en 1968, par contre, il était déjà trop tard, semble-t-il.

C'est au cours des années soixante, en effet, que le projet d'une identité québécoise « sans trait d'union » s'est imposé au Québec. C'était une époque effervescente où le projet collectif qui s'appuyait sur un nationalisme de gauche suscitait beaucoup d'enthousiasme, ce qui devait aboutir au mouvement souverainiste (qu'on appelait alors séparatiste) et à la fondation du Parti Québécois en 1968. Un des moments clefs de cette évolution vers une identité « sans trait d'union », du point de

vue littéraire, fut bien entendu la publication en janvier 1965 du numéro de la revue *Parti Pris* « Pour une littérature québécoise ». C'est cette tendance qui, d'après moi, aurait convaincu Germaine Guèvremont d'éliminer une fois pour toutes l'article de journal qui faisait du *Survenant* un Québécois hybride peu apte à symboliser le pays dont on prévoyait de plus en plus l'avènement.

Il existe néanmoins un quatrième texte qui aborde cette question de l'entrefilet, et qui a pu influencer aussi la décision de l'auteure. Il s'agit de l'étude publiée en 1966 dans *Le Roman canadien-français du vingtième siècle* de Réjean Robidoux et André Renaud. Cet ouvrage, qui se concentre surtout sur des questions de technique romanesque et se veut plus scientifique que la plupart des études publiées jusque-là, se montre plutôt positif au sujet du *Survenant*, mais un peu moins pour *Marie-Didace*, à cause surtout des questions d'unité déjà évoquées plus tôt par A.B. et Lafleur. Tout en identifiant *Le Survenant* comme un roman de la terre (plutôt que comme un roman régionaliste), les auteurs proposent que le genre en question, « qui avait été longtemps l'expression militante d'une permanence et d'une survie idéale », a changé avec *Trente arpents* et *Le Survenant*, et qu'il y aurait peut-être lieu, devant ces œuvres qui donnent « la représentation fidèle d'une époque historique, nettement distincte de l'actualité », de parler plutôt de roman historique (p. 56). C'est dans une note en bas de page, cependant, que Robidoux et Renaud choisissent de questionner la pertinence de l'article sur l'« Héritier recherché » : « Il est peut-être regrettable que Germaine Guèvremont ait choisi d'élucider, à la fin, le mystère de l'identité de son personnage. Elle l'a fait, nous a-t-elle révélé, par sympathie et compassion pour Didace et, surtout pour Angéline Desmarais » (p. 55, n. 50).

Cette réponse de Guèvremont est assez difficile à comprendre. Elle a dû croire qu'on parlait des deux extraits de journal, car il n'y a que celui à la fin de *Marie-Didace* qui ait pu aider à consoler Angéline. Quant à Didace, il faut croire que, dans l'esprit de l'auteure, l'idée que son Survenant puisse avoir des origines aussi distinguées n'aurait pas déplu au patriarche même si, sur le coup, il avait totalement rejeté une telle hypothèse. Ceci est intéressant dans le sens où le père Didace est effectivement le personnage du roman qui se montre le plus ouvert à l'étranger, à l'Autre, ayant accepté d'héberger le Survenant envers et contre tous, et ayant décidé par la suite d'épouser l'Acayenne.

La réponse de Guèvremont montre en tout cas qu'elle a été mise au courant, vers 1966, des réticences de Robidoux et Renaud, deux professeurs de l'Université d'Ottawa, au sujet de ce passage. Il est probable que ce fait, conjugué au contexte idéologique des années soixante, ait joué un rôle dans sa décision de supprimer l'entrefilet.

Quant à la réaction suscitée au Québec par la publication de la version dite définitive en 1974, Jean-Pierre Duquette – qui venait de publier un livre sur l'œuvre de Guèvremont – est le seul, à notre connaissance, à avoir exprimé des doutes sur l'intérêt de supprimer l'entrefilet : « Le fait d'avoir retranché ce passage ajoute-t-il pour autant à la dimension mythique du Survenant? Rien de moins sûr. »

Conclusion

Beaucoup de choses se sont passées depuis 1968, et le rêve d'une identité québécoise sans trait d'union a peu à peu cédé le

pas au constat que le Québec de demain, qu'il soit indépendant ou non, se composera de gens aux origines ethniques très variées. La littérature migrante, entre autres, qu'on date parfois de la publication de *La Québécoise* de Régine Robin en 1983, aura contribué à cette prise de conscience. Il s'agit en effet d'un roman qui – en dépit du fait que l'auteure et ses narratrices étaient originaires de France – faisait entendre de façon non équivoque la parole immigrante et exprimait le désir de se sentir accepté au Québec tout en conservant sa différence. Dany Laferrière lancera un son de cloche similaire en 1985 avec *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, où la difficulté d'être immigrant au Québec se conjugue avec la difficulté d'être Noir. Si la narratrice de Régine Robin constate entre autres les problèmes posés par le fait d'appartenir à une « minorité audible », le narrateur de Laferrière souligne le drame identitaire qu'entraîne le fait d'appartenir à une minorité audible *et* visible! Depuis lors, d'autres écrivains issus de l'immigration – parmi lesquels Marco Micone, Ying Chen et Sergio Kokis sont peut-être les plus connus – ont ajouté leur voix à cette catégorie de la littérature migrante en faisant entendre, mais en français, leur différence.

Il n'est pas clair si, en 2009-2010, il faut encore parler de littérature migrante ou si, compte tenu de l'accueil indiscutablement positif dont ont bénéficié ces écrivains, il est possible d'affirmer que l'hétérogénéité constitue tout simplement une des caractéristiques importantes de la littérature québécoise contemporaine. Ce qui est certain, en revanche, c'est que l'hybridité de l'identité proposée pour le Survenant à la fin du roman éponyme, venant comme elle le fait après la mise en scène dramatique de la xénophobie des paysans du Chenal du Moine, se situe tout à fait dans cette

tendance vers la reconnaissance d'une identité québécoise plus complexe. D'une identité où l'hybridité ethnique, loin d'être un phénomène récent, fait partie de l'histoire nationale. En cela, Germaine Guèvremont s'est montrée nettement à l'avant-garde.

Même si le contexte discursif a beaucoup évolué au Québec depuis 1968, au moment où Germaine Guèvremont, après y avoir résisté durant 18 ans, se serait résignée à supprimer de la version française du *Survenant* l'article de journal sur l'« Héritier recherché », il est peut-être difficile d'envisager une édition du roman qui restituerait tout simplement ce passage. Après tout, ce changement a été proposé par l'auteure peu avant sa mort.

Une solution possible serait alors d'ajouter tout simplement une note de l'éditeur pour signaler ce changement important survenu en 1968/74 tout en fournissant le texte du passage supprimé, tout comme la Bibliothèque québécoise l'a fait pour *Angéline de Montbrun*, dans lequel une note en bas de page donne la première version de l'accident d'Angéline. Au XXI^e siècle, à l'ère de la mondialisation, dans un monde où la problématique de l'hybridité et de l'hétérogénéité a rarement été aussi pertinente, il me paraît inacceptable de ne pas renseigner les lecteurs sur l'existence de cet entrefilet afin qu'ils puissent décider eux-mêmes comment le passage en question aurait influencé leur réception de l'œuvre ainsi que leur vision du Québec d'autrefois.

Bibliographie

- ANONYME (1945), « *Le survenant* », *Le Droit*, 14 avril, p. 2.
- ANONYME (1945), « Échos : *Le Survenant* », *Le Devoir*, 14 avril, p. 8.
- ANONYME (1945), « *Le Survenant*. Roman régionaliste par Germaine Guèvremont », *La Tribune*, 21 avril, p. 4.
- ANONYME (1945), « *Le Survenant*. Roman régionaliste par Germaine Guèvremont », *La Bonne Parole*, vol. 35, n° 4 (avril), p. 14.
- ANONYME (1945), « La vie des livres. Roman régionaliste », *Le Canada*, 20 août, p. 5.
- ANONYME (1965), « Cinq hommes nous racontent leurs souvenirs sur nos deux plus prestigieuses romancières », *Le Devoir*, 19 avril, p. 7.
- ANONYME (1945), « *Le Survenant* du rêve et du souvenir... Interview avec la gagnante du grand Prix de Littérature de la société Saint-Jean-Baptiste de Montréal », *La Tribune*, 8 novembre, p. 6.
- BARBEAU, Victor (1953), « Germaine Guèvremont, romancière », *Notre Temps*, 6 juin, p. 3.
- BÉGIN, Émile (1945), « Notes de lecture. *Le Survenant* de Germaine Guèvremont », *L'Enseignement secondaire au Canada*, vol. 25, n° 3 (décembre), p 204-205.
- BIGUÉ, Jeanne Lalancette (1979), « Une romancière du pays, Germaine Guèvremont », *L'Information médicale et paramédicale*, 3 avril, p 31.

- BOURIN, André (A.B.) (1947), « Paru : *Le Survenant* par Germaine Guèvremont », *J'ai lu*, juin, p. 22-23.
- BRUNET, Berthelot (1945), « L'exotisme de ma paroisse », *Le Canada*, 21 mai, p. 4.
- (1945), « Une grande romancière, qui sait? », *Le Canadien libéral*, 6 juillet, p. 4.
- CHABOT, Cécile (1945), « Cécile Chabot avec le *Survenant* et Germaine Guèvremont », *Paysana*, vol. 8, n° 3, mai, p. 5.
- COINDREAU, Edgar-Maurice (1945), « Coup d'œil aux livres. *Le Survenant* », *Pour la victoire*, 16 juin, p. 7. Repris intégralement dans *L'œil*, vol. 5, n° 12 (15 juillet), p. 29-30.
- DÉCARIE, David (2001), « Le relais des survenants chez Germaine Guèvremont », *Voix et Images*, n° 77, p. 359-383.
- (2006), « Résonances, interfiguralité chez Germaine Guèvremont », dans Annette Hayward (dir.), *La Rhétorique au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, p. 315-333.
- DESROCHERS, Alfred (1931), *Paragraphes*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française.
- (1945), « *Le Survenant* par Germaine Guèvremont », *La Revue populaire*, vol. 38, n° 6 (juin), p. 58.
- DESROSIERS, Léo-Paul (1945), « À travers les livres : *Le Survenant* par Germaine Guèvremont », *Le Devoir*, 8 septembre, p. 8.
- DESTREMPES, Hélène, et Jean MORENCY (2008), « Américanité et modernité dans le cycle du *Survenant* », *Voix et Images*, vol. 33, n° 3 (printemps-été), p. 29-40.
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine (1978), « Avec le *Survenant*, Germaine Guèvremont met en lumière la xénophobie paysanne qui rejette l'étranger et le condamne à ne rester qu'un passant solitaire ou un isolé », *Le Roman canadien de langue française de 1860 à 1958*, Paris, A.G. Nizet, p. 333-343.

- DUGAS, Marcel (1918), « Jeux et Ris Littéraires », *Le Nigog* vol. 1, n° 8 (août), p. 251-257.
- DUHAMEL, Roger (1945), « Courrier des lettres. *Le Survenant* », *L'Action nationale*, vol. 26, n° 1 (septembre), p. 64-68.
- DUQUETTE, Jean-Pierre (1973), *Germaine Guèvremont, une route, une maison*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- (1974), « Le testament littéraire de Germaine Guèvremont », *Le Devoir*, 25 mai, p. 13.
- FRANQUE, Léon [Roger CHAMPOUX] (1945), « Littérature et beaux arts. *Le Survenant* », *La Presse*, 12 mai, p. 30.
- GAGNON, Louis-Philippe (1945), « *Le Survenant* », *Le Droit*, 30 juin, p. 2.
- GUÈVREMONT, Germaine (1945), *Le Survenant, roman*, Montréal, Éditions Beauchemin.
- (1989 [1945]), *Le Survenant*, édition critique préparée par Yvan Lepage, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde ».
- (1990 [1974]), *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- (1992 [1947]), *Marie-Didace*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- (1950), *The Outlander*, trad. Eric Sutton, Toronto, McGraw-Hill Company of Canada.
- HAMEL, Émile-Charles (1945), « Chronique des livres : *Le Survenant* par Germaine Guèvremont – Aux Éditions Beauchemin », *Le Jour*, 5 mai, p. 5.
- HARVEY, Jean-Charles (1934), *Les Demi-Civilisés. Roman*, Montréal, Les Éditions du Totem.

- HAYWARD, Annette (2006), *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Éditions du Nordir.
- LAFLEUR, Bruno (1948), « *Le Survenant* et *Marie-Didace* », *La Revue dominicaine* (janvier), p. 5-19.
- JASMIN, Guy (1945), « Un bon roman régional. *Le Survenant* de Germaine Guèvremont », *Le Canada*, 16 avril, p. 5.
- (1945), « Le mois littéraire », *La Revue populaire*, vol. 38, n° 12 (décembre), p. 5-6.
- LÉGARÉ, Romain (1945), « Guèvremont, Germaine : *Le Survenant* », *Culture*, vol. 6, n° 4 (décembre), p. 503.
- LANGÉVIN, André (1947), « Nos écrivains. Madame Germaine Guèvremont », *Notre Temps* vol. 2, n° 39 (12 juillet), p. 1, 3.
- LE MAÎTRE, Yvonne (1945), « Glanes bibliographiques. The Beloved Vagabond », *Le Travailleur*, vol. 15, n° 11, 15 mars, p. 1.
- (1945), « Glanes bibliographiques. Entendons-nous », *Le Travailleur*, vol. 15, n° 15, 12 avril, p. 2.
- (1945), « Romans et contes. *Le Survenant* par Germaine Guèvremont », *Le Travailleur*, vol. 15, n° 20, 17 mai, p. 1.
- (1945), « Larousse, P.Q. », *Le Travailleur*, vol. 15, n° 21, 24 mai, p. 1-2.
- LEPAGE, Yvan G. (1989), Introduction, *Le Survenant* de Germaine Guèvremont, Édition critique, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du nouveau monde ».
- (1990), « *Cher Survenant...* : Germaine Guèvremont-Alfred DesRochers (1942-1951) », *Voix et Images*, n° 46 (automne), p. 64-78.
- (1994), « Du manuscrit au livre imprimé : le cas du *Survenant* de Germaine Guèvremont », dans Jacques

- Michon (dir.), *L'Édition littéraire en quête d'autonomie : Albert Lévesque et son temps*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 25-38.
- (1998), *Germaine Guèvremont, la tentation autobiographique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- L'Illettré [Harry BERNARD] (1945), « Billet : Histoire d'un Survenant », *Le Droit*, 8 juin, p. 3. Repris dans *L'Autorité*, 7 juin 1945, p. 1 et 4, et dans *La Liberté et le Patriote* (St-Boniface), 15 juin 1945, p. 3.
- LOZEAU, Albert (1920), « Le régionalisme littéraire. Opinions et théories [lu à la réunion de mai 1920] », *Mémoires de la Société royale du Canada*, 3^e série, vol. 14, section 1, p. 83-95.
- MAJOR, André (1970), « G. Guèvremont », *Le Devoir*, 10 janvier, p. 14.
- MAJOR, Robert (1976), « *Le Survenant* et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », *Voix et Images*, vol. 2, n° 2 (décembre), p. 195-208.
- MARCHAND, Clément (1948), « Dans l'œuvre de Germaine Guèvremont : Conflits et dualités », *Notre temps*, 20 mars, p. 4.
- MARCOTTE, Gilles (1994 [1962]), *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- (1964), « La littérature, la sociologie, Germaine Guèvremont », *La Presse*, 7 mars, p. 6.
- MORIN, Dollard (1945), « Au fil des lettres : *Le Survenant* », *Le Petit Journal*, 6 mai, p. 12.
- MORISSETTE, Brigitte (1966), « Germaine Guèvremont à l'heure des souvenirs. Le Survenant sortira-t-il de l'ombre? », *La Patrie*, 29 mai, p. 59.
- N.D.E. (1945), « Les livres. Germaine Guèvremont. *Le survenant*. Roman régionaliste », *Le Canada français*, vol. 33, n° 1 (septembre), p. 74-75.

- OUELLETTE, Marcelle (1965), « *Le Survenant* a déjà 20 ans », *Le Journal des vedettes*, 1^{er} mai, p. 12.
- PARIZEAU, Alice (1968), « Germaine Guèvremont, écrivain du Québec », *La Presse (Magazine)*, 3 février, p. 12, 14, 15. Repris dans *La Frontière* (Rouyn, Québec), 19 juin 1968, p. 113, 115, 117.
- PATERSON, Janet (2004), *Figures de l'Autre dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene.
- PELLETIER, Albert (1931), *Carquois*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française.
- PELLETIER-DLAMINI, Louis (1967), « Germaine Guèvremont. Rencontre avec l'auteur du *Survenant* », *Châtelaine*, vol. 8, n° 4 (avril), p. 32, 33, 84, 86 et 88.
- PLOUFFE, le Dr Adrien (1945), « *Le Survenant*. Roman régionaliste de madame Germaine Guèvremont », *La Patrie du dimanche*, 8 avril, p. 59 et 70.
- RICHER, Julia (1945), « Le livre de la semaine. *Le Survenant* », *Le Bloc*, 17 mai, p. 6.
- RUBINGER, Catherine (1967), « Germaine Guèvremont et l'univers féminin », *Le Devoir*, 31 octobre, p. XXII.
- ROBIDOUX, Réjean, et André Renaud (1966), *Le roman canadien-français du vingtième siècle*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa.
- ROY, André (1945), « Chronique des livres. *Le Survenant* de Germaine Guèvremont », *L'Action catholique*, 7 déc., p. 4.
- SAINT-PIERRE, A., O.P. (1945), « L'esprit des livres. Germaine Guèvremont. *Le Survenant*. Roman régionaliste », *Revue dominicaine*, vol. 51, n° 2 (septembre), p. 121-122.
- SMART, Patricia (1988), *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique.

VANASSE, André (1966), « La notion de l'étranger dans la littérature canadienne – II. La naissance de l'étranger », *L'Action nationale*, vol. 55, n° 5 (janvier), p. 608.

Résumé

Cet article s'interroge sur la décision de Germaine Guèvremont, en 1968, de supprimer du *Survenant* l'entrefilet du journal *L'Étoile* intitulé « Héritier recherché » qui proposait pour son personnage éponyme une identité hybride assez surprenante. Après avoir examiné la réception du roman entre 1945 et 1968, on arrive à la conclusion que cette décision découle surtout du changement de paradigme discursif au Québec entre ces deux époques. L'article poursuit la réflexion en montrant que le contexte a également beaucoup changé depuis 1968, et que le moment est venu de restituer ce passage, ou au moins d'en signaler l'existence au moyen d'une note en bas de page.

Abstract

Puzzled by Germaine Guèvremont's decision in 1968 to delete from *Le Survenant* the short newspaper article at the end of the novel that proposed an intriguing hybrid identity for her main character, this article suggests, after a detailed study, that the reason lies in large part in the profound changes that took place in the discursive context in Québec between 1945 and 1968. Taking then into consideration the contemporary Québécois context, it suggests that the time has come to restore this passage, or at least to add a footnote informing the reader of its existence.

L'angoisse de l'écriture dans l'œuvre de Germaine Guèvremont

Andréa KING

Université Queen's

L'écriture est un refuge pour Germaine Guèvremont. Dans une interview parue en 1959, elle insiste sur le fait qu'elle a commencé à écrire « pour [s]’évader de l’inquiétude et de la peur » (Bouthillette, 1959, p. 7). Cette peur — à en croire la paraphrase fournie par l’intervieweur — serait née de l’éclatement des valeurs traditionnelles paysannes, lesquelles ne répondaient plus à la réalité sociale et économique. Or, l’« évasion » de la peur dont parle Guèvremont n’en est pas vraiment une, car écrire en tant que femme à son époque voulait dire bouleverser ces mêmes valeurs traditionnelles et, par conséquent, *faire face* à la peur.

La crainte de contribuer à l'ébranlement d'une ancienne tradition n'est certainement pas unique aux écrivaines québécoises des années 1940. Dans *The Madwoman in the Attic* (1979), les théoriciennes féministes américaines Susan Gilbert et Susan Gubar montrent que, très souvent, la crainte et l'ambivalence marquent l'expérience de celles qui s'engagent à écrire dans une société patriarcale dépourvue d'une solide tradition littéraire au féminin¹, comme c'était le cas pour Guèvremont. Dans un tel contexte, l'écrivaine occupe une position de solitude symbolique; ainsi fait-elle preuve de courage et de compétence, mais non sans éprouver de l'angoisse, car elle tente de jouer un rôle autre que celui qui lui est prescrit.

Créer et s'isoler? Ou s'effacer et se conformer? Voilà l'impasse qui donne lieu à ce que Gilbert et Gubar appellent « l'angoisse de l'écriture » (*anxiety of authorship*): la crainte éprouvée par l'écrivaine que sa création l'isole et, finalement, la détruise. Gilbert et Gubar décrivent cette angoisse comme « [an] isolation that felt like illness, an alienation that felt like madness » (p. 51). L'écrivaine qui la met en scène place ses personnages féminins dans des rôles conventionnels, mais construit aussi pour eux des portes de sortie psychologiques :

¹ Les théories de Gilbert et Gubar ont fait l'objet de critiques rigoureuses de la part de certaines féministes. On désapprouve leur tendance à réunir toutes les écrivaines sous la même théorie (peu importe leur milieu socioculturel), et à insinuer que le texte littéraire constitue l'assemblage des désirs inconscients de l'écrivaine. Il n'en demeure pas moins que ces théories élucident la forte présence de certaines maladies dans des textes écrits par des femmes vivant dans une société patriarcale, aussi bien que la raison pour laquelle ces maladies n'atteignent que les personnages féminins. Sans prétendre résoudre ce débat, je lirai l'œuvre de Guèvremont comme étant symptomatique d'une tension culturelle et esthétique qui est autant occidentale que québécoise.

since they were trapped in so many ways in the architecture — both the houses and the institutions — of patriarchy, women expressed their anxiety of authorship by comparing their « presumptuous » literary ambitions with the domestic accomplishments that had been prescribed for them. Inevitably, too, they expressed their claustrophobic rage by enacting rebellious escapes. (p. 85)

Ces « fuites rebelles » ne sont cependant pas héroïques, mais plutôt malades : le suicide, la folie, l'anorexie et la boulimie (qui, toutes deux, mènent à l'évasion par excellence qu'est la mort) figurent parmi elles.

Les maladies nommées ci-dessus sont justement mises en évidence dans l'œuvre de Guèvremont, comme on le verra dans l'analyse qui suit, et qui portera non seulement sur le cycle du *Survenant* mais aussi sur le roman-feuilleton *Tu seras journaliste*², publié dans la revue *Paysana* entre 1939 et 1940. Bien que Phonsine soit la figure privilégiée de cette lecture, il sera également question d'autres personnages féminins qui forment une lignée de femmes « traditionnelles » mais malades, dont plusieurs témoignent d'une créativité refoulée. L'analyse de ces personnages me permettra de montrer que l'écriture au féminin était encore un acte ambivalent à l'époque où Guèvremont a rédigé les quatre œuvres en question.

La deuxième partie de l'article examinera la figure de la *revenante*, comprise ici non seulement dans son sens traditionnel (l'apparition spectrale du personnage féminin mort), mais aussi dans un sens plus large, à savoir le

² Notons que cet ouvrage n'est pas de la même qualité littéraire que le cycle du *Survenant*, et plus particulièrement du diptyque du *Survenant* et de *Marie-Didace* (une critique constate qu'il a « la valeur d'un honnête devoir d'écolier » (Leclerc, 1963, p. 33)). L'intérêt de *Tu seras journaliste* provient de son caractère autobiographique et des échos annonciateurs du Cycle.

redoublement de la femme morte³, ou bien la mise en scène du cadavre de celle-ci. La figure de la revenante participe de l'angoisse de l'écriture dans la mesure où elle personnifie la tension entre la création et l'effacement du féminin : en elle, ces deux possibilités se juxtaposent et se superposent.

Une bonne maladie

Phonsine, dans *Marie-Didace*, fait un rêve récurrent inquiétant : elle, sa tasse préférée et sa petite fille tombent dans le puits des Beauchemin (p. 177)⁴. Lorsqu'elle consulte le médecin sur ce rêve, il lui répond : « Sais-tu ce qu'il te faudrait? Quelque bonne maladie qui t'empêcherait de penser. Ça te nettoierait les idées avec le sang » (p. 177). À en croire le docteur, Phonsine, pour soigner son esprit inquiet, n'aurait qu'à tomber malade : « nettoyer les idées avec le sang. »

Comme l'ont montré de nombreuses théoriciennes féministes (Bordo, 1987; Battersby 1989; Grosz, 1994), le « sang » — à savoir tout ce qui est associé au corps — a longtemps été le domaine des femmes. Les hommes, épargnés par les menstruations et l'accouchement, étaient au contraire associés au domaine de la pensée, de la philosophie, de la créativité. La conversation entre Phonsine et le docteur met en relief une aporie fascinante : d'une part, les paroles du médecin infantilisent Phonsine, minimisent ses inquiétudes légitimes et

³ Comme le souligne Elisabeth Bronfen, la figure du double de la femme morte joue le rôle de revenante, car « [s]he is denied her own body, and is only a figure for a meaning exterior to herself, prematurely turned into a ghost [...] She simulates a dead woman and in so doing signifies both her own division and her social non-existence » (p. 328).

⁴ Dorénavant, *Marie-Didace* sera identifiée par le sigle MD et *Le Survenant* par LS.

l'invitent à sombrer plus profondément dans la maladie; d'autre part, la représentation de cet échange et du mal-être du personnage féminin fonctionne comme une critique de ce même discours. L'échange entre Phonsine et le médecin évoque la vieille opposition corps/esprit, opposition qui a longtemps empêché la participation des femmes aux activités intellectuelles.

Phonsine représente un exemple de créativité refoulée, ce qui est mis en scène dans le passage du *Survenant* où elle songe nostalgiquement au travail à l'aiguille auquel elle s'adonnait autrefois : « croyant les hommes aux champs » (p. 49), elle manipule une pointe de velours et se rappelle le plaisir qu'elle éprouvait « à imaginer les porte-balais, les pelotes à épingles et tous les beaux objets qu'elle pourrait façonner de ses mains et enfouir dans un tiroir dans du papier de soie » (p. 48). Tout en rêvant, cependant, elle s'interdit « des pensées frivoles de la sorte » (p. 49). Le lecteur entend derrière cette censure la voix désapprobatrice du père Didace, qui, au début du *Survenant*, la décrit comme « [u]ne femme qui ne pèse pas le poids [...], sans même un petit dans les bras, après trois années de ménage » (p. 29). La seule personne qui encourage le penchant créatif de Phonsine est le Survenant, qui lui donne en cadeau une brassée de foin d'odeur qui servira à ses « petits ouvrages » (LS, p. 49).

L'ambivalence qu'éprouve Phonsine devant les limitations de son rôle de femme Beauchemin paraît aussi dans son attitude envers la grossesse. Lorsqu'elle tombe enceinte à la fin du *Survenant*, elle est consciente que le fait de porter un enfant fera d'elle une « vraie » Beauchemin, un statut qui lui a été refusé jusqu'alors : « Quand elle aurait donné à la famille un Didace de plus, elle saurait bien prendre sa place dans la belle

confrérie des dames Beauchemin » (LS, p. 200). Dans *Marie-Didace*, toutefois, elle fait tout pour cacher son état jusqu'au moment où son mari Amable le révèle dans un mouvement de colère contre l'Acayenne. Phonsine aspire à prendre la place de Mathilde Beauchemin (la mère par excellence) après la mort de cette dernière, mais il est vrai qu'il s'agit d'un rôle pour le moins accablant : en effet, son mari la décrit comme une « sainte femme, qui n'avait rien à soi, qui pouvait s'arracher le cœur pour combler les autres » (MD, p. 111). Ailleurs le père Didace se souvient de « la vraie femme qu'il avait ! » tout en faisant un dur constat : « elle était morte, usée de peine » (LS, p. 197).

Alors que Phonsine, par ses paroles, professe une admiration pour Mathilde (et pour sa fille Marie-Amanda) et jalouse l'Acayenne (qui est aussi meilleure ménagère), ses actions montrent qu'elle tente de repousser la réalité de la maternité ainsi que le rôle de mère qui la menace. Maintes références à sa maigreur et à son habitude de ne presque pas manger — six occurrences dans *Le Survenant*, et le triple dans *Marie-Didace* — permettent de considérer Phonsine comme anorexique. Elle mange à peine durant sa grossesse, état qui ne sera connu qu'une semaine avant l'accouchement⁵, ce qui lui donne de la satisfaction : « s'efforçant de paraître encore plus maigre, [elle] abaissa lentement la vue sur son ventre. Non, personne ne pouvait deviner son état de grossesse » (MD, p. 103).

La nature publique de la fin de sa grossesse l'affole : « Son front, puis le haut de ses joues prirent le masque de la

⁵ Le commentaire de Phonsine qu'elle « [a] encore cinq grosses semaines à attendre » (Guèvremont, 1992, p. 121) est fait le même jour où Amable révèle la grossesse de sa femme à Didace et à l'Acayenne. Ensuite Marie-Didace naît prématurément à huit mois, soit une semaine plus tard.

grossesse. Elle mangeait à peine. Et de savoir son état l'objet des conversations, des discussions et des calculs, elle se sentit frustrée en sa personne, et plus abandonnée » (MD, p. 127). Elle se nourrit si mal que non seulement elle n'arrive pas à effectuer les travaux ménagers que le père Didace attend d'elle, mais qu'il est aussi permis de se demander si elle ne cherche pas à provoquer une fausse couche. Sa décision, à presque huit mois de grossesse, de marcher de Sorel jusqu'à Sainte-Anne sans avoir mangé renforce l'hypothèse d'un rejet inconscient de la maternité; ce surmenage provoquera la naissance prématurée de Marie-Didace, et risquera de coûter la vie à la mère et à l'enfant. Après l'accouchement, Phonsine mange si peu qu'elle ne parvient même pas à allaiter son enfant (MD, p. 177); l'odeur du lait chaud la dégoûte, d'ailleurs, depuis le début de sa grossesse (MD, p. 38).

Son corps faisant défaut, Phonsine ne peut donc pas remplir sa fonction de mère, et c'est l'Acayenne qui jouera ce rôle auprès de l'enfant, qui préférera d'ailleurs le sein de la belle-mère à celui de Phonsine: « Maman : un corsage noir et dur, où sa petite tête se heurte à chercher en vain un coin propice au sommeil. Me-mère : un vaste corsage fleuri, moelleux et chaud, qui se soulève en grandes vagues et en chansons. » (MD, p. 160)

Non seulement le corps de Phonsine est-il devenu le site privilégié d'une tension entre l'acceptation des structures patriarcales qui l'enferment—celles que Patricia Smart a appelées « la Maison du Père » (1988)⁶, et le rejet violent de celles-ci, mais *son corps est cette maison*, l'abri d'« un Didace de

⁶ Selon Smart, « [é]crire est bien une activité qui se poursuit dans la Maison du Père; cette maison étant évidemment une métaphore de la culture et de ses structures de représentation idéologiques, artistiques et langagières, dont nous comprenons de plus en plus clairement depuis l'émergence du féminisme qu'elles sont la projection d'une subjectivité et d'une autorité masculines » (1988, p. 22).

plus ». Or, pour Phonsine, miner le corps veut dire défaire la maison. Les implications de cet affaiblissement corporel sont encore plus importantes si l'on se rappelle que la grossesse est une métaphore à laquelle de nombreux écrivains — hommes et femmes — ont recours pour représenter l'écriture. L'ambivalence de Phonsine face à sa grossesse serait-elle une métaphore de la « peur » dont parle Guèvremont lorsqu'elle décrit les difficultés d'écrire à son époque? Et qui sont les autres personnages féminins qui prennent part à cette même représentation équivoque?

Figures du double

Gilbert et Gubar soutiennent que l'écrivaine qui cherche à représenter mimétiquement les obstacles à la créativité au féminin s'engage dans la duplicité, car elle se sert d'un modèle esthétique et social masculin et crée un objet qui ne la reflète pas, les personnages féminins ne réussissant pas à se libérer de l'univers patriarcal, alors que l'écrivaine y parvient, sans quoi son texte n'existerait pas (1979, p. 69). Ce type d'écriture implique une abnégation importante :

[...] though writers [...] do use masks and disguises in most of their work, though what Keats called 'the poetical character' in some sense has 'no self' because it is so many selves, the continual use of male models inevitably involves the female artist in a dangerous form of psychological self-denial that goes far beyond the metaphysical selflessness Keats was contemplating. (Gilbert et Gubar, 1979, p. 69)

Comme si le texte mimait son contexte de création, le paradoxe « abnégation/création » est mis en relief dans l'œuvre de Guèvremont non seulement par la corporalité problématique

de Phonsine et son rapport à la création, mais aussi par le redoublement du personnage féminin malheureux et maladif.

Considérons par exemple le personnage de l'Acayenne. David Décarie (2001 et 2006) voit en elle un double du Survenant, mais on peut aussi se demander si elle ne serait pas le double inversé de Phonsine. De façon significative, elle est la première à deviner que la bru est enceinte (MD, p. 114), et tout au long de *Marie-Didace*, Phonsine maigrit tandis que l'Acayenne grossit⁷. À la fin du roman, Phonsine « pèse moins qu'une plume » (p. 218), alors que l'Acayenne, qui « n'est pas grasse de rien », comme le remarque le docteur (p. 208), mange toute une assiettée de ragoût de porc quelques heures avant sa mort contre les conseils de celui-ci. Phonsine s'efforce de maîtriser son corps, ce qu'elle réussit à faire jusqu'à son accouchement, où, à son plus grand désarroi, « [s]on corps moulu n'obéi[t] plus à sa volonté » (p. 144); tout à l'opposé, l'Acayenne déborde. Le passage décrivant le retour de Phonsine de Sorel met en évidence la relation contraire qu'ont ces deux femmes avec leur corps. Phonsine est « pitoyable près du poêle, un petit châle serré sur sa poitrine⁸, la déformation de son corps accentuant la maigreur de ses épaules et de sa figure », tandis que l'Acayenne, quant à elle, « se ber[ce], en mangeant une pomme dont le jus coul[e] sur son menton. » (p. 142)

Les antithèses abondent : Phonsine est faible, l'Acayenne est forte et travailleuse; Phonsine est associée au puits — espace étroit et clos — alors que l'Acayenne est liée à la mer, qui, elle, est vaste, fluide et mouvante. L'Acayenne représente

⁷ Le charretier qui conduit le juge et l'avocat jusqu'à la maison des Beauchemin remarque ce changement chez l'Acayenne (Guèvremont, 1992, p. 125).

⁸ Notons bien le « p » allitératif ici, qui met en relief l'adjectif « pitoyable ».

l'envers de Phonsine, mais sans échapper totalement aux contraintes qui rendent l'autre malade, étant victime de son ambivalence. Elle est peut-être une « grosse mangeuse » (MD, p. 208), mais elle ne semble pas capable de réelles jouissances. Elle se caractérise par sa nostalgie pour son ancienne vie et son mari décédé, son apathie face au père Didace et au Chenal du Moine, et même de la jalousie à l'égard de sa belle-fille. Qui plus est, à la veille de sa mort, elle est représentée en proie à une douleur qui rappelle la malheureuse Phonsine: « Les mains jointes lâchement entre ses genoux, l'Acayenne était assise, pliée en deux, près du poêle » (MD, p. 209). Les deux femmes se définissent par le manque, la mélancolie. À la fin du roman, Phonsine devient folle; l'Acayenne avale une boîte de pilules dans la nuit et en meurt. Si le suicide n'est pas explicite dans cette scène, il est du moins fortement suggéré et appuyé par la prégnance de ce thème dans d'autres textes de Guèvremont.

Ce redoublement des personnages féminins mélanco-liqués peut se lire comme une critique sévère de l'ordre social patriarcal, mais cela ne va pas sans quelque ambiguïté, comme en témoigne la correspondance de Guèvremont avec le poète Alfred DesRochers. Entre le 16 septembre 1942 et le 15 janvier 1951 — époque durant laquelle Guèvremont rédigeait *Le Survenant* et *Marie-Didace* — l'écrivaine écrivit 111 lettres à son ami et mentor. Ces lettres sont encore inédites, mais certains passages concernant *Marie-Didace* ont été publiés dans un article d'Yvan Lepage (1990). Celui-ci constate que la plupart des lettres portent la formule d'appel « Cher Survenant » ou bien « Cher père Didace » et sont signées « Marie-Amanda » (p. 66).

Guèvremont cherchait donc des conseils auprès de l'homme qui lui servait de modèle pour le Survenant, homme

viril et nomade, et pour son patriarche, le père Didace⁹. Il y a ici un paradoxe fascinant dans la mesure où Guèvremont sollicitait l'avis du patriarche qu'elle essayait symboliquement d'assassiner. En effet, à la fin de *Marie-Didace*, le père Didace meurt d'une crise cardiaque et le roman laisse croire que le Survenant est mort en « glorieux disparu » à la guerre. Encore plus problématique est le fait que Guèvremont s'approprie le nom de « Marie-Amanda », le personnage féminin qui correspond le mieux à l'idéal féminin dans l'ordre patriarcal. Toutefois, Guèvremont écrit ce qui suit à DesRochers lorsqu'elle lui envoie le premier chapitre de son deuxième roman :

Voici *Marie-Didace* avec *mes craintes* et mes espoirs. Et même si je voudrais vous dire le contraire, je vous demande de ne ménager ni les uns, ni les autres. Mon mari l'aime. J'attends votre jugement. Puisque c'est le point de départ de toute une envolée. La *crainte de Phonsine* s'y dessine. Elle ne fera que s'accentuer. (Lepage, 1990, p. 68-69, je souligne)

La correspondance de l'auteure laisse donc transparaître une identification avec le personnage plus trouble de Phonsine.

Il faut préciser que l'œuvre de Guèvremont laisse entendre un désir de faire sortir la femme du rôle effacé qui lui a été réservé par la tradition littéraire et sociale. D'autres critiques ont exploré les aspects transgressifs du cycle du Survenant. Smart, par exemple, en souligne l'ouverture vers l'autre, la valorisation de la jouissance corporelle et l'évocation d'une relation de non-possession (1988, p. 137-166)¹⁰. Lori

⁹ On peut se demander si Guèvremont, en appelant DesRochers « père Didace », brouille les pistes d'un rapport amoureux qui aurait été trop transparent avec la seule identification au Survenant.

¹⁰ Il faut remarquer que Smart nuance sa position par rapport à la nature subversive de l'œuvre de Guèvremont dans un article plus récent où elle maintient que, « en général, [Guèvremont], tout en nous donnant à voir

Saint-Martin, pour sa part, examine la remise en cause du rôle des sexes à travers le dialogue des personnages féminins (1997). Il n'en demeure pas moins que ce qui frappe à la fin de *Marie-Didace*, c'est l'angoisse de Phonsine face au rôle de mère dont elle hérite une fois de plus, cette fois par rapport à l'Acayenne. Le passage où la bru masse le dos de l'Acayenne la veille de la mort de celle-ci met en scène ce transfert symbolique:

Une grimace de répugnance sur la figure, Phonsine retraits d'un pas. [...]

Mais mue par une impulsion plus forte que sa volonté, [Phonsine] appliqua [ses mains] subitement au dos de l'Acayenne. L'autre échappa un cri de surprise. Au contact de la peau étrangère, les longs doigts gauches refusèrent d'obéir; ils s'immobilisèrent, impuissants.

[...]

Les yeux fermés, la jeune femme, frémissante de dédain, recommença à frotter le dos nu. Elle frictionnait à sa force la peau que l'âge avait épaissie. Le grain en était lâche, et la graisse molle, sans résistance, formait de petites boursofflures. Une odeur fade s'en dégagea. (p. 211)

Phonsine tentera d'expulser d'elle-même ce rôle en vomissant à la fin du passage. Mais c'est en vain : l'Acayenne meurt cette même nuit et l'« odeur fade » de la mort colle désormais à Phonsine. Au lieu d'assumer son rôle de maîtresse de maison, qu'elle souhaite depuis si longtemps, Phonsine commence sa descente vers la culpabilité et la folie :

Des mains monstrueuses happèrent Phonsine; elles l'entraînèrent dans une cavalcade infernale que menait l'Acayenne, escortée de Pierre-Côme Provençal. Angéline galopait à côté en riant comme une folle. [...] Des quatre coins de la paroisse, les gens, à la face de

l'impasse des rôles féminins traditionnels, n'arriv[e] pas à envisager de possibilités nouvelles pour la femme » (1997, p. 18).

démon, accouraient, fourche en main, pour l'entraîner en enfer, pendant l'éternité. (p. 213-214)

Ces « mains monstrueuses » qui saisissent Phonsine rappellent irrésistiblement les mains qui l'ont attaquée lorsqu'elle accouchait de Marie-Didace : « Des mains de feu la pétrissaient, la poussaient, l'entraînaient; elles l'abandonnèrent, solitaire, dans la rouge vallée de la maternité. Un cri résonna à travers la maison : le mystère commençait » (MD, p. 144). L'enfer qui enveloppe Phonsine après la mort de l'Acayenne ne se rapproche-t-il pas de cette « rouge vallée de la maternité »? Quant au cri qu'elle a lâché, il sera le seul; hormis cet exemple, Phonsine s'oblige au silence¹¹, et lorsqu'elle sombre finalement dans la folie, elle le fait « sans un cri » (MD, p. 214). Il est significatif que dans la dernière vision infernale de Phonsine citée ci-dessus, ce soit au tour d'Angélina — qui prendra soin désormais de la petite Marie-Didace — de rire « comme une folle », ce qui n'est pas très éloigné, en fin de compte, du fait de crier devant la « rouge vallée de la maternité ».

La scène suivante offre un tableau de domesticité tranquille. Angélina cuisine chez elle, épluchant des pommes. Près du poêle, une chatte surveille son chaton qui joue à attraper les pelures. Ce rapprochement entre la folie infernale et la domesticité est-il révélateur? Certes, Angélina est le personnage féminin qui bouleverse le plus les valeurs traditionnelles explorées dans le cycle du Survenant. Elle insiste pour choisir son mari selon ses propres critères, par exemple, restant finalement célibataire après le départ du Survenant. Toutefois, il faut se rappeler qu'Angélina, ayant éprouvé un

¹¹ L'Acayenne réprimande d'ailleurs Phonsine d'avoir crié au début de l'accouchement (Guèvremont, 1992, p. 144); le cri ne se renouvellera pas.

« éblouissement intérieur » inspiré de la « musique » de certains passages poétiques dans son missel (LS, p. 55), avait espéré d'abord devenir sacristine, une vocation à ses yeux à la fois créative et passionnante. Ce fut le curé qui l'en dissuada : « il la trouva débile et bien jeune. Puis son infirmité lui serait un obstacle. Il l'engagea à prier et à attendre quelques années : une bonne enfant ne doit-elle pas en premier lieu assister son père, seul et dans le besoin? » (LS, p. 56). Angéline, bien entendu, « refoula son rêve » pour l'amour du père. Le personnage féminin le plus transgressif à l'égard du rôle des sexes fournit donc un autre exemple de la créativité au féminin entravée. Cet étouffement est d'ailleurs mis en relief et contesté par le déploiement de la spectralité.

La revenante

Si, dans l'œuvre de Guèvremont, la présence de revenants comme Amable et le Survenant est manifeste¹², celle des revenantes est beaucoup plus subtile. Le symbolisme de ces revenantes est néanmoins hautement significatif, car elles participent d'une tradition littéraire occidentale qui est bâtie sur l'effacement du féminin. Comme le montre Elisabeth Bronfen dans *Over Her Dead Body : Death, Femininity and the Aesthetic*,

[t]he cultural topos or image [...] presupposes and confirms that Woman is constructed as Other than man; as that which is not the centre of a social or representational system. Hers is a position of non-coherence, of the void or an empty space

¹² Phonsine voit Amable dans un rêve peu après son accouchement (Guèvremont, 1992, p. 154); le Survenant redouble Ephrem, le fils Beauchemin noyé, dans la mesure où il témoigne d'une force et d'une vaillance analogues aux yeux de Didace.

between signifiers precisely because she is constructed as the vanishing point and the condition of western culture's fictions of itself. (1992, p. 403)

Il n'y a pas de « position féminine » dans ce système de représentation, ce qui veut dire que lorsque l'écrivaine s'en empare, elle s'engage à l'effacement — voire à la mort : « [*the woman writer*] must not only assume a masculine position but she must also perform the position of absence, of the double, which is the rhetoric of death » (Bronfen, 1992, p. 406). Se tenir hors de ce système de représentation est impossible¹³, mais tout en acceptant de s'y laisser entraîner, l'écrivaine peut exposer la violence qui y est normalement occultée. Or, en déployant un *topos* comme la *revenance*, qui met en scène la disparition et la réapparition de la femme, l'écrivaine se place, inéluctablement, quelque part entre la complicité et la critique. Qui plus est, lorsque ce même *topos* est lié à la question de la créativité et de la crainte au féminin, comme dans le cas de Guèvremont, il attire justement l'attention sur la position difficile qu'occupe l'écrivaine : l'(in)existence de la revenante dévoile le (non-)lieu de l'auteure.

Le cas le plus exemplaire de la figure de la revenante chez Guèvremont est le personnage adolescent de Marie-Ange Defroi (surnommée « l'Ange à Defroi ») d'*En pleine terre*. « Cadeau » d'une mère agonisante à son mari, Marie-Ange naît dans la mort, vouée non seulement au rôle de remplaçante de la femme disparue, mais aussi à celui du double du père : « Mais sa

¹³ Pour Bronfen, l'écriture féministe n'échappe pas à cette impasse : « One could speculate whether feminist writing, aimed at denying complicity with culture by drafting a feminine subject position outside its alienation, does not merely miss the point that all human beings are irrevocably subjected by cultural language. More crucially this may be a strategy by which death once again [...] is repressed » (1992, p. 406).

femme, en mourant, lui avait donné une fille pareille à lui » (p. 69). Cette fille, « pareille à lui », représente davantage l'altérité du père, car elle porte la mort (altérité par excellence) aussi bien dans son prénom (« Ange ») que dans son nom (« Defroi »/« de froid »). La désignation « l'Ange à Defroi » met l'accent sur le possesseur masculin (le père), rappelant que la mort est le destin d'une fille désobéissante qui n'accepte pas son rôle comme simple miroir ou objet du père. En effet, l'adolescente attrape sa mystérieuse maladie en se rendant dans les marais pour y chasser la grenouille, ce qu'elle fait à l'encontre des consignes du père, et dans le but de s'acheter de beaux vêtements qui plairaient à un garçon qu'elle aime. L'histoire de l'Ange à Defroi est d'autant plus intéressante qu'elle ressemble au conte de fées traditionnel visant à décourager les adolescentes d'avoir des relations sexuelles... Malheur à celles qui se laissent séduire par l'inconnu, à savoir les hommes¹⁴.

Tombée malade, Marie-Ange assume passivement son destin de belle morte :

[... le père] amenait la malade aux récoltes. Au beau milieu du champ, tout l'été, on l'encanta dans des oreillers, parmi le foin jaloux de sa chevelure blonde. Ceux qui la voyaient, pure et belle, nimbée d'or comme les saints du Ciel, ne la nommaient autrement que l'Ange à Defroi. Avec l'ultime illusion de ceux qui vont mourir, elle rassurait chacun en disant : ça sera rien. (p. 71)

Celle qui fut désobéissante dans la vie s'avère parfaitement obéissante dans la mort. Qui plus est, la beauté

¹⁴ Il est intéressant de noter l'observation de David Décarie à l'effet que le « glouglou » venant de la bouche de la morte suggère l'hémorragie, « la mort la plus fréquente des filles qui se faisaient avorter ou qui tentaient elle-même l'opération » (2007, p. 79).

éthérée de l'Ange à Defroi malade fait l'impasse sur sa corporalité et cette occultation a pour effet de nier la mort tout en permettant au père Defroi et au lecteur (de même qu'à l'écrivaine) de vivre une sorte de mort par procuration. Aussi la mort matérielle est-elle évitée puis supprimée. Une seule référence est faite dans le texte à la violence physique de la maladie de l'Ange à Defroi, à savoir le vomissement de sang (p. 71); l'accent est mis sur la patience de la malade. Mais comme l'illustre la présence insistante de la figure de la revenante chez Guèvremont, l'« ultime illusion », en fin de compte, n'est pas que la mort « [ne] sera rien », mais plutôt qu'elle est refoulée à jamais.

Le personnage de Caroline dans *Tu seras journaliste* — œuvre largement autobiographique — aimerait que sa tentative de suicide relève du même système de représentation idéalisée¹⁵. Lorsqu'elle se rend à la morgue pour faire un reportage au sujet d'une inconnue qui s'est noyée, elle se rappelle la vision qu'elle s'était construite de son propre suicide un an auparavant :

Quand, à pareille date, l'an dernier, elle avait tenté de se suicider, la pensée que son corps serait transporté à la morgue ne l'avait pas même effleurée. Elle s'était vue en belle morte dans de la soie capitonnée, avec des fleurs de jardin tout autour d'elle. (TSJ, vol. 3, no 3, p. 22)

La matérialité du cadavre de l'inconnue vient troubler, cependant, cette image : « n[u] parmi les morceaux de glace », le cadavre est « violacé, marbré par plaques verdâtres, que l'enflure et la lueur des chandelles rendaient encore plus effrayant ». La morte revient par la suite hanter Caroline :

¹⁵ Les références à cette œuvre seront désignées par le sigle TSJ.

« Mais elle [Caroline] était déjà au-dehors, à la grande noirceur. Il lui semblait qu'elle ne posait pas le pied à terre, mais qu'une autre à sa place marchait dans de l'ouate irréaliste, sans cependant parvenir à avancer. L'image de la morte la tirait en arrière » (TSJ, vol. 3, no 3, p. 22).

La scène de l'accouchement de Phonsine met en scène encore un autre spectre, qui apparaît, cette fois-ci, précisément au moment où le personnage féminin fait l'expérience de la réalité maternelle :

Phonsine n'avait pas dormi deux heures qu'elle s'éveilla net, comme si quelqu'un l'eût poussée à l'épaule. Le cœur battant, elle attendit. Peu à peu ses yeux s'habituaient à l'obscurité, mais elle s'était trompée : il n'y avait personne dans la chambre. Malgré cela, convaincue d'une présence auprès d'elle, elle voulut s'asseoir dans son lit. (MD, p. 143)

Dans la « rouge vallée de la maternité », la femme morte attend.

Le passage du *Survenant* décrivant la fameuse inondation du Chenal du Moine renforce ce lien entre la maternité et la mort. Didace le patriarche raconte une histoire de survie masculine et de sacrifice maternel; Phonsine quant à elle, « écout[e] avidement » (p. 121) cette « belle histoire de [la] jeune femme de vingt ans, sainte et héroïque paysanne qui, sur le point d'accoucher, supplia son mari, au plus fort de l'inondation, de l'abandonner à la mort et de se sauver avec les deux autres enfants » (p. 121). En l'occurrence, la mère est vouée à mourir *pour* et *de* sa propre création, et il faut bien remarquer qu'il s'agit, une fois de plus, d'un destin mortifère qui serait inscrit d'emblée — dès le mariage — sur le plan onomastique. La mère martyre porte le nom de famille (voire du père) « Lavallée », appellation qui évoque la descente vers la

mort (« la vallée ») et l'absorption totale de la femme par celle-ci (« l'avalée »). Ou, serait-il plus juste de parler non pas d'« absorption », mais de « résorption »? Car, il faut bien le noter, le féminin s'avale lui-même dans ce scénario : c'est la maternité qui tue, quoiqu'à l'aide d'un principe destructeur masculin (patriarcal). Enfin, le champ lexical de la résorption du féminin laisse entendre que le personnage « avide » de Phonsine éprouverait, inconsciemment, le désir de suivre l'exemple de cette mère légendaire lors de son propre accouchement (« Des mains de feu [...] l'abandonnèrent, solitaire, dans la rougevallée de la maternité » MD, p. 144, je souligne).

Edgar Allan Poe affirme dans *The Philosophy of Composition* que la mort d'une belle femme est le plus poétique des sujets (p. 19). Alors que la description de la noyée de *Tu seras journaliste* met en évidence le côté matériel (voire grotesque) de la mort, la figure de la morte dans le cycle du Survenant appartient davantage à l'esthétique que décrit Poe, à un changement près qu'ici la qualité poétique de la figure est amplifiée lorsqu'il s'agit d'une *bonne* et belle femme. En témoignent le personnage esthétisé et vertueux de l'Ange à Defroi tout autant que la figure de la mère martyre; celle-ci renforce la relation entre la maternité et la spectralité féminine déjà présente dans l'histoire de celle-là.

Phonsine, la mère martyre de l'inondation, l'Ange à Defroi, le cadavre féminin inconnu à la morgue, et Caroline, la figure de l'écrivaine dans *Tu seras journaliste*, forment une généalogie fantomatique troublante, reliant l'écriture au féminin à la mort. À la lumière de cette étrange sororité spectrale, comment interpréter le cadavre féminin qui empêche Caroline d'« avancer » dans « la grande noirceur »? Peut-on

mettre cette vision macabre en rapport avec la difficulté pour les femmes de cette génération de transition d'assumer pleinement un rôle d'écrivaine? La réaction de Caroline en apprenant qu'un autre a lu les lettres d'amour fictives qu'elle avait écrites — il s'agit du juge qui préside à son procès pour suicide — laisse entendre qu'écrire constitue une activité honteuse : « Comment avait-elle pu négliger de détruire toute cette littérature? On avait donc fouillé son passé jusque dans les moindres recoins » (TSJ, vol. 2, no 3, p. 28). De toute évidence, il vaut mieux ne pas laisser de traces littéraires. Force est de noter, d'ailleurs, que Caroline *ne sera pas* journaliste, le dénouement invraisemblable voulant qu'elle abandonne son rêve, retourne au village natal et se marie. Le journalisme, en fin de compte, n'aura été qu'un « grand vent d'illusion » (TSJ, vol. 3, n° 7, p. 24).

Les personnages féminins que peint Guèvremont forment en fait une longue série de doubles, la mort d'une femme se liant toujours à l'(in)existence d'une autre. Le cycle du *Survenant* s'avère ainsi l'histoire d'une *revenance*. Le lecteur du diptyque du *Survenant* et de *Marie-Didace* a l'impression que la mère Beauchemin incarne la Femme à qui doivent se comparer toutes les autres, mais l'on apprend dans *En pleine terre* que Mathilde elle-même avait remplacé la grand-mère Beauchemin et qu'elle se sentait étrangère dans la maison Beauchemin (p. 33). Mathilde constitue donc la première *survenante*; Phonsine sera la suivante, en attendant l'arrivée de l'Acayenne. Chacune disparaîtra, à tour de rôle, derrière l'image de la figure maternelle précédente. Aussi les personnages féminins représentent-ils une variation de la même *revenante* : la femme morte est réincarnée pour être assassinée de nouveau. Dans toutes ces instances de gémellité, une femme s'efface : le double vient en effet anéantir la spécificité de celle

qu'il remplace. Comment être unique, avoir l'impression d'exister en tant qu'individu, si l'on est interchangeable? Qui plus est, en se substituant à l'autre, le double se mêle au meurtre de celui-ci.

Ainsi, la femme singulière (tout autant que la femme réelle) disparaît derrière une série d'images, et avec chaque nouveau reflet, la figure de la femme morte s'amplifie. L'Acayenne, la dernière femme dans la série funèbre de redoublements et de revenances, incarne merveilleusement cette figure. « D'abord, elle est veuve », remarque le Survenant à son sujet (LS, 188). Il s'agit de la première description de celle-ci, qui la lie d'emblée à la mort. Lorsqu'elle périt à la fin de *Marie-Didace*, l'Acayenne réalise donc pleinement son destin, dans une splendeur rappelant celle de l'Ange à Defroi :

[...] l'Acayenne, allongée, droite sous les couvertures, paraissait reposer, magnifique dans sa chair. Sur son visage calme et légèrement penché, comme dans un moment de réflexion, la bouche gardait le pli du sourire. Une teinte rosée persistait aux joues et à la gorge. Des frissons, qu'une dernière sueur avait dû provoquer, ornaient le front lisse d'une frange d'or fané. Aucune trace d'agonie. (p. 213)

Curieusement, l'Acayenne est aussi « vivante » dans la mort que dans la vie.

Conclusion

Guèvremont a exprimé dans une de ses lettres à DesRochers « la peur folle de toutes [ses] extases; de ne pas [se] rendre jusqu'au bout, de n'en pas connaître la fin » (Lepage, 1990, p. 70-71); c'était à l'époque où elle était en train d'écrire la scène de la mort du père Didace. En effet, comme le pense celui-

ci en apprenant la mort de son mentor de chasse Péloquin, on voit, dans *Marie-Didace*, le « commencement de la fin, un signe des temps » (p. 107). Ce « signe des temps » s'annonçait déjà, cependant, dans *En pleine terre* avec la noyade d'Ephrem, le fils vaillant qui aurait pu prolonger la tradition paternelle. Sa mort occasionne aussi bien le premier redoublement féminin que la première apparition spectrale du cycle. Tout d'abord, la mère Beauchemin, effondrée, se dit qu'elle devra « se reconstruire une autre personne » afin d'apprendre à vivre sans son fils (p. 53). Le passage qui suit met en scène le spectre : « Quelqu'un s'occupa de fermer les contrevents hormis ceux de la cuisine. Mais le malheur était quand même entré dans la maison » (p. 53). La hantise, en l'occurrence, annonce une rupture idéologique : le double féminin et le spectre font leur apparition au moment précis où les anciennes traditions commencent à s'écrouler.

Les quatre textes de Guèvremont explorés ici témoignent de deux désirs conflictuels : celui de renforcer le vieux système patriarcal en le représentant, et celui de provoquer son effondrement. Métaphore saisissante, la madone décapitée que voit Caroline lorsqu'elle fait un reportage sur un incendie souligne de façon radicale la difficulté — voire l'impossibilité — de réconcilier l'écriture et le féminin : « Après avoir recueilli toutes les notes qu'il lui fallait, Caroline se retourna pour un dernier regard. Entre deux glaçons, elle aperçut une madone sans tête qui pressait encore son Enfant-Jésus » (TSJ, vol. 2, no 12, p. 7). En jetant « un dernier regard » sur le passé et la tradition patriarcale, le personnage de l'écrivaine s'efforce de conjuguer son travail intellectuel et son rôle de femme. Le résultat en est une image violente qui se réfracte entre deux modes de représentation : l'ancien, et celui qui vient de naître.

Bibliographie

- BATTERSBY, CHRISTINE (1989), *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, London, The Women's Press.
- BORDO, SUSAN (1987), *The Flight to Objectivity: Essays on Cartesianism and Culture*, Albany, State University of New York Press, coll. « SUNY series in philosophy ».
- BOUTHILLETTE, Jean (1959), « Germaine Guèvremont. Elle a écrit pour échapper à la peur », *Photo-journal*, 17-24 janvier 1959, p. 7.
- BRONFEN, Elisabeth (1992), *Over Her Dead Body: Death, femininity and the aesthetic*, Manchester, Manchester UP.
- DÉCARIE, DAVID (2001), « Le relais des survenants », *Voix et Images*, vol. 26, n° 2, p. 359-83.
- . (2006), « Résonances. L'interfiguralité chez Germaine Guèvremont », dans Annette Hayward (dir.), *La rhétorique au féminin*, Québec, Nota bene, p. 315-33.
- . (2007), « Le secret de Manouche : le thème de la fille-mère dans le Cycle du Survenant », *Canadian Literature/Littérature canadienne*, vol. 195, p. 68-83.
- GILBERT, SUSAN et SUSAN GUBAR (1979), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- GROSZ, ELIZABETH (1994), *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, coll. « Theories of Representation and Difference ».
- GUÈVREMONT, GERMAINE (1939-1940), « Tu seras journaliste », *Paysana*, vol. 2, n° 2, p. 12-13; vol. 2, n° 3, p. 28-29; vol. 2, n° 4, p. 13 et 20; vol. 2, n° 5, p. 7 et 11; vol. 2, n° 6, p. 10-11;

vol. 2, n° 7, p. 8-9; vol. 2, n° 8, p. 6-7; vol. 2, n° 9, p. 6-7 et 13; vol. 2, n° 11, p. 5-7; vol. 2, n° 12, p. 6-7; vol. 3, n° 1, p. 18-19; vol. 3, n° 1 (bis), p. 22-23; vol. 3, n° 2, p. 24-25 et 32; vol. 3, n° 3, p. 20-22; vol. 3, n° 4, p. 9 et 24; vol. 3, n° 5, p. 19 et 24; vol. 3, n° 6, p. 20-21; vol. 3, n° 7, p. 22-24.

- (1976 [1942]), *En pleine terre*, Montréal, Fides, coll. « du Goéland ».
- (1990 [1945]), *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- (1992 [1947]), *Marie-Didace*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

LECLERC, RITA (1963), *Germaine Guèvremont*, Montréal, Fides.

LEPAGE, YVAN (1990), « Cher Survenant... : Germaine Guèvremont – Alfred Desrochers (1942-1951) », *Voix et Images*, vol. 16, n° 1, p. 64-78.

POE, EDGAR ALLAN (1984 [1846]), « The Philosophy of Composition », *Essays and Reviews*, New York, Library of America, coll. « Literary Classics of the United States », p. 13-25.

SAINT-MARTIN, LORI (1997), « Sexe, pouvoir et dialogue », *Études françaises*, vol. 33, n° 3, p. 37-52.

SMART, PATRICIA (1988), *Écrire dans la maison du père : L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique ».

- (1997), « “Changer la vie” ou “changer le monde” », *Études françaises*, vol. 33, n° 3, p. 15-21.

Résumé

Cet article propose une lecture du cycle du Survenant et du roman-feuilleton *Tu seras journaliste* de Germaine Guèvremont qui met en relief les signes d'une ambivalence envers l'acte d'écrire en tant que femme. L'aversion qu'éprouve le personnage de Phonsine à l'égard de sa grossesse, le redoublement de certaines figures féminines, et le retour spectral de la femme morte dans l'œuvre de Guèvremont sont les constituants qui appuient cette hypothèse.

Abstract

This article highlights the signs of ambivalence towards the act of writing as a woman that are present in Germaine Guèvremont's Survenant series, as well as her novella *Tu seras journaliste*. The aversion felt by the character Phonsine with regards to her own pregnancy, the doubling of certain female figures, and the spectral "return" of the dead woman in Guèvremont's work support this hypothesis.

Intermédialité et transfigurations dans le cycle du *Survenant*

David Décarie

Université de Moncton

L'une des forces de l'écriture de Germaine Guèvremont est la cohérence et la richesse des réseaux d'images et de figures de style¹ qui forment la trame ses romans. Loin d'être de simples ornements, les figures forment une architecture complexe et constituent un enjeu central de l'écriture. Le Cycle du *Survenant*² de Guèvremont ne se borne toutefois pas au roman :

¹ J'emprunte à Laurent Jenny sa définition de la figure : « La *figure* est une forme typique de relation entre des éléments discursifs. » (2003, *Les figures de rhétorique, Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/rhetorique/>>

² Selon Besson (2004, p. 22), qui étudie les cycles et les séries, « le retour d'au moins un personnage ou d'au moins un nom propre p[eu]t être considéré comme la condition *sine qua non* de constitution d'un ensemble ».

intermédiaire et plurigénérique, son œuvre s'ouvre par un recueil de nouvelles (*En pleine terre*, 1942), se continue dans deux romans (*Le Survenant*, 1945; *Marie-Didace*, 1947) avant d'être approfondie et poursuivie sous forme de radiroman (CBF 1952-1955, CKVL 1962-1965) puis de téléroman³ (CBFT 1954-1960). Dans cet article, je tenterai de mieux comprendre l'effet du changement de genre littéraire sur les figures de style en suivant l'adaptation des figures des trois premiers chapitres du roman *Le Survenant* aux médias radiophonique et télévisuel. L'étude des figures du premier chapitre me permettra de cerner quelques-uns des défis que pose l'adaptation des figures. Nous verrons qu'il est impossible d'analyser leurs transformations sans réfléchir aux spécificités génériques de leur emploi, notamment au niveau narratif. En analysant les figures du second chapitre du roman, j'étudierai le rôle joué par celles-ci dans l'expression de la subjectivité des personnages et je montrerai les changements provoqués par la transition des genres à ce niveau. En abordant les figures du troisième chapitre, enfin, je montrerai que Guèvremont a procédé à une réécriture complète de certaines scènes afin de réussir à transposer certaines figures importantes.

Genres et figures

L'analyse du premier chapitre du roman *Le Survenant* permet de souligner quelques-unes des difficultés qui se posent à

³ La matière d'un troisième roman que prévoyait écrire l'auteure a finalement donné lieu aux deux dernières séries télévisées (*Marie-Didace* et *Le Survenant*, CBFT 1958-1960) dans lesquelles Guèvremont a introduit une nouvelle génération de personnages. *Le Survenant*, vieilli, marqué par la guerre, revient dans la dernière série pour sceller le destin des Beauchemin. La fin du cycle n'existe ainsi que sous forme télévisée.

Guèvremont dans la transposition des figures de son roman. Celles-ci commencent dès l'incipit, avec la curieuse majuscule attribuée au nom commun « survenant » :

Antonomase

Un soir d'automne, au Chenal du Moine, comme les Beauchemin s'apprêtaient à souper, des coups à la porte les firent redresser. C'était un étranger de bonne taille, jeune d'âge, paqueton au dos, qui demandait à manger.

— Approche de la table. Approche sans gêne,

Survenant, lui cria le père Didace⁴. (S, p. 83)

L'antonomase (« prendre un nom propre pour un nom commun ou un nom commun pour un nom propre », Dupriez, p. 58) contribue au caractère hiératique et poétique de l'incipit et, par elle, l'attribution du nom s'apparente à un baptême, ce que viendra confirmer le passage du personnage sous l'eau baptismale de la pompe des Beauchemin. Guèvremont, dans la suite du roman, renouvelle d'ailleurs le choc initial de l'antonomase en mettant en relation le nom commun « survenant » et les noms propres du héros (« Survenant » ou « Venant ») : « *Survenant, survenant*, remarqua *Venant*, vous avez toujours ce mot-là à la bouche. Dites-moi une fois pour toutes ce que vous entendez par là » (S, p. 114). La popularité du personnage a quelque peu émoussé l'audace de l'antonomase, qui nous semble aujourd'hui aller de soi. Guèvremont elle-même n'y arriva pourtant pas du premier jet : dans la première version du chapitre parue dans *Gant du ciel*⁴, le mot « survenant » reste un nom commun.

⁴ « L'arrivée de Venant » et « L'abandon », *Gants du ciel*, no 2, décembre 1943, p. 21-32 (première version des chapitres I et XVII du *Survenant*).

Quel est le sort de l'antonomase dans le radiroman et le téléroman? Apparaissant dans un dialogue, la figure se prête bien, à première vue, à la transposition générique : la réplique du père Didace, comme la plupart des dialogues du roman, est reprise intégralement dans les adaptations et reproduite telle quelle dans les scénarios. Et pourtant, comme la majorité des figures romanesques, l'antonomase n'est pas directement transposable dans les nouveaux médias. Le lecteur aura bien sûr deviné que l'antonomase repose sur un code graphique étranger au radiroman et au téléroman : la majuscule, en effet, ne s'entend pas dans la langue parlée. La mise en relation avec les genres « parlés » fait toutefois apparaître le paradoxe de son emploi dans le roman : l'appartenance de l'antonomase au discours du père Didace n'est qu'une illusion d'optique, car la figure est étrangère à la diégèse et ne peut qu'être attribuée à la narration. Dès cette première figure, nous sommes ainsi confrontés à l'enjeu important du statut narratif des figures.

La perte d'une figure, dans les adaptations, peut souvent être compensée. La principale stratégie de l'auteure, dans l'adaptation des figures, consiste à contourner les obstacles. Elle réussit ainsi à intégrer la tension nom commun / nom propre en reprenant du roman des figures voisines qui sont plus facilement transposables, soit l'aphérèse (« On retranche une syllabe ou une lettre au commencement d'un mot. », Dupriez, p. 60) et la paronomase (« Rapprochement de mots dont le son est à peu près semblable, mais dont le sens est différent. », Dupriez, p. 332). On en trouve un exemple dans l'extrait suivant⁵ :

⁵ Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Radiroman (CBF, 31 août 1953 - 6 mai 1955; repris à CKVL, septembre 1962 - juin 1965), Bibliothèque et

	DIDACE	D'abord dis-moi ton nom! D'où que tu sors?
	SURVENANT	<i>Rêveusement.</i> Mon nom? Vous m'en avez donné un.
Aphérèse	DIDACE	Comment ça?
	SURVENANT	Vous m'avez appelé Venant.
Paronomase	DIDACE	On t'a jamais appelé Venant. On a dit : le Survenant ⁶ .

Le changement de genre rend manifeste une évidence : les genres n'offrent pas tous les mêmes possibilités aux figures, ils ne constituent pas un milieu neutre. Les genres radiophonique et télévisuel modifient en profondeur les figures romanesques et leur organisation. Les différences génériques (présence ou absence d'une narration) ou médiatiques (le roman est lu, le radiroman entendu, et le téléroman vu et entendu) modulent l'utilisation des figures et font que celles-ci « passent » ou « ne passent pas ». Une partie du travail de l'auteure, dans l'adaptation et la réécriture de ses romans, consiste justement à essayer de « faire passer » la matière romanesque à travers les différences génériques. Dans le cas des figures, ce défi est souvent important, car tout n'est pas transposable. Chez Guèvremont comme chez de nombreux romanciers, les figures abondent dans les pauses narratives que sont les descriptions. Or celles-ci disparaissent presque complètement dans les adaptations : privée d'une narration extradiégétique --réservée, on le verra, à la transition des

archives Canada, Fonds Germaine Guèvremont, LMS 0260, 2004-03, série 1, n° 5, 28 sept. 1962, p. 6-7. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RRS, suivi du numéro de l'épisode, de la date de la mise en ondes, du numéro de page du scénario, et placées entre parenthèses dans le texte.

épisodes--, l'auteure ne sait littéralement plus où les mettre. Comme les lecteurs du roman, les auditeurs du radioroman ne voient pas la chemise du Survenant, et pourtant, malgré sa pertinence, la description suivante disparaît :

D'un simple signe de la tête, sans même un mot de gratitude, l'étranger accepta. Il dit seulement :

— Je vas toujours commencer par nettoyer le cochon.

Après avoir jeté son baluchon dans l'encoignure, il enleva sa chemise de laine à carreaux rouge vif et vert à laquelle manquaient un bouton près de l'encolure et un autre non loin de la ceinture. (S, p. 84)

Dans le téléroman, bien sûr, les descriptions à caractère visuel peuvent être directement montrées (ou plutôt transposées dans des codes sémiotiques visuels)⁶.



⁶ Tous les médias imposent toutefois des contraintes. La télévision, à ses débuts, n'existe ainsi qu'en noir et blanc et n'aurait pu rendre les « carreaux rouge vif et verts » de la chemise du Survenant.

La découverte d'une veste indienne par une accessoiriste de Radio-Canada devait toutefois radicalement transformer le Grand-dieu-des-ondes. L'adaptation visuelle la plus fidèle n'aurait toutefois pu rendre le travail du style, les homéotéleutes (« On place à la fin des phrases ou des membres de phrase des mots de même finale », Bernard Dupriez, p. 232) « brodés » par Guèvremont dans la veste de son personnage :

Homéotéleutes

Après avoir jeté son baluchon dans l'encoignure, il enleva sa chemise de laine à carreaux rouge vif et vert à laquelle manquaient un bouton près de l'encolure et un autre non loin de la ceinture. (S, p. 84)

La transformation radiophonique du passage illustre toutefois l'une des transformations possibles des figures; celles-ci peuvent être prolongées, ou filées :

Métaphores

ROMAN
D'un simple signe de la tête, sans même un mot de gratitude, l'étranger accepta. Il dit seulement :
— Je vas toujours commencer par nettoyer le cochon. (S, p. 84)

SURVENANT

DIDACE

PHONSINE

RADIOROMAN

Dans ce moment-là, j'vas toujours commencer par nettoyer le cochon. *Rire.*
La pompe est là. Le savon du pays puis l'essuie-main à côté. T'as beau! *Bruit de pompe.*
(Mi-voix) Le cochon?
On dirait qu'il se connaît. (RRS, n° 1, 24 sept. 1962, p. 6)

La métaphore devient alors un enjeu des échanges verbaux des personnages : Phonsine, par son réemploi ironique, lui donne un sens nouveau.

Analysant le dialogue romanesque à l'aune de l'analyse conversationnelle, Véronique Traverso remarque le « passage de la multicanalité de la communication authentique à la « monocanalté » du texte » (1999, p. 105). Comme le souligne Alain Rabatel, les informations narratives, dans le roman, passent par un canal unique :

les informations arrivent au lecteur directement, par le biais du narrateur, ou médiatement, par celui du personnage. Cette répartition serait simple si chacune de ces instances possédait un canal spécifique par où transiterait l'information. Ce n'est pas le cas. (Rabatel, 1998, p. 13)

Le passage du roman au radiroman et au téléroman est justement marqué par la multiplication des canaux d'informations : dans ces genres, en effet, le narrateur et les différents personnages possèdent tous une voix distincte. Au niveau des figures, une partie du travail d'adaptation consiste donc à répartir celles-ci sur les différents canaux. Il s'agit d'un travail ardu, notamment parce que la voix de la narration extradiégétique est considérablement réduite dans les adaptations. Dans le radiroman, le narrateur extradiégétique se réduit le plus souvent au rôle d'un présentateur chargé d'introduire et de conclure l'épisode⁷ et ce dernier disparaît à peu près totalement dans le téléroman.

Le statut narratif des figures est essentiel, car certaines figures, prises en charge par la narration (je propose le terme de

⁷ Au niveau générique, la disparition du narrateur permet au radiroman de se singulariser, d'être autre chose qu'un feuilleton lu.

« figures de la narration »), sont extérieures au récit — ou extradiégétiques — tandis que d'autres, intradiégétiques, sont employées par les personnages (je parlerai de « figures du personnage »). Le passage du baptême symbolique du Survenant, dans l'incipit du roman, donne une bonne idée des défis que pose la transposition des figures de la narration :

De ses mains extraordinairement vivantes l'étranger s'y baigna le visage, s'inonda le cou, aspergea sa chevelure, tandis que les regards s'acharnaient à suivre le moindre de ses mouvements. On eût dit qu'il apportait une vertu nouvelle à un geste pourtant familier à tous. (S, p. 84)

Dans cet extrait, on peut repérer au moins trois hyperboles et une comparaison antithétique. Ces figures sont prises en charge par une narration extradiégétique à focalisation zéro (narration qui se distingue par une absence de point de vue). Le changement de genre provoque une réorganisation complète de celles-ci :

Pléonasme Hyperbole 1	Hyperboles 2, 3	Hyperbole 1	Hyperbole 2 Métaphore
ROMAN Figures de la narration (extradiégétiques)			RADIOROMAN Figures du personnage (in- tradiégétiques)
De ses mains extraordinairement vivantes l'étranger s'y baigna le visage, s'inonda le cou, aspergea sa chevelure, tandis que les regards s'acharnaient à suivre le moindre de ses mouvements. On eût dit qu'il apportait une vertu nouvelle à un geste pourtant familier à tous. (S, p. 84)	BEAU-BLANC		Bas. C'est-ti comique de le voir se laver?
	PHONSINE		J'ai jamais vu un homme prendre tant de temps. Il s'en va pas aux noces.
	SURV		Ça fait du bien de se laver... de se baigner le visage... de s'inonder le cou... la chevelure... L'eau manque pas par ici d'après ce que je peux voir. (RRS, n° 1, 24 sept 1962, p. 6)
Comparaison Antithèse		Hyperbole 3	Litote

Hormis les rares interventions du narrateur, il n'est qu'un destin possible pour les figures de la narration dans les adaptations : elles doivent devenir intradiégétiques en se faisant « adopter » par un personnage. Le Survenant, dans le radioroman, verbalise ainsi l'hyperbole 2 du roman et prend en charge la description de l'action. Pour diverses raisons, toutes les figures de la narration ne peuvent être transformées en figures d'un personnage. La comparaison antithétique faite par la narration (« On eût dit qu'il apportait une vertu nouvelle à un geste pourtant familier à tous. » S, p. 84) n'est ainsi pas transposable, car elle provient d'un point de vue extérieur et porte sur l'ensemble des protagonistes dont elle traduit la « pensée », voire les impressions. Toutefois, les répliques de Beau-Blanc et Phonsine rendent, de façon très différente il est vrai, l'étrangeté du « geste familier » fait par le Survenant.

Danielle Aubry a noté la position centrale du personnage dans les téléromans québécois :

[C]ontrairement aux feuilletons états-uniens, les personnages ne sont pas dominés par une action qui les manipule comme autant de pantins, mais forment le cœur même du téléroman, son « lieu commun », sa force empathique, émotive, qui crée d'emblée un lien puissant avec le téléspectateur[.] (Aubry, p. 160)

L'observation vaut également pour les radioromans. Le fait que le personnage y devient le principal « filtre » des figures romanesques contribue d'ailleurs à son importance. Hors du personnage, point de salut pour les figures. À la radio comme à la télévision, le personnage obéit à un pacte réaliste : il possède des caractéristiques physiques, mentales et sociales de même qu'un registre langagier auxquels devront s'adapter les figures. Le pléonasme disparaît ainsi dans le radioroman parce qu'il enfreindrait ce pacte réaliste : aucun des protagonistes ne peut

en effet s'extasier sur les « mains extraordinairement vivantes » du Survenant parce que cela ne s'accorderait ni au registre langagier ni aux conventions sociales qui règlent leurs échanges verbaux.

Ces extraits soulignent toutefois l'effort fait par Guèvremont pour garder une proximité rhétorique avec l'épisode romanesque, notamment en forgeant de nouvelles hyperboles pour remplacer celles qui n'ont pu être transposées (la figure supplémentaire qui apparaît, la litote, est elle-même voisine de l'hyperbole). Il faut toutefois noter le passage du registre du sacré vers celui du quotidien. Le ton hiératique et poétique installé par la narration extradiégétique fait place à l'anecdotique, et même, avec la tirade du personnage de Beau-Blanc, au « comique ».

Le travail d'adaptation, chez Guèvremont, est facilité par l'importance qu'elle accorde aux personnages dans ses romans. L'auteure s'intéresse certes à l'espace socio-historique que constitue le Chenal du Moine, mais son centre d'intérêt réside avant tout dans les personnages, et tout particulièrement, on le verra, dans leur interrelation. Reflétant cette préférence, les figures de la narration sont, dans le roman, nombreuses à graviter autour des personnages qu'elles permettent d'approfondir et de nuancer.

Le soin avec lequel Guèvremont transpose ses figures dans les adaptations montre également que celles-ci jouent un rôle essentiel dans le récit. L'un des meilleurs exemples de leur importance est sans doute l'emploi que fait la romancière de l'antithèse dans les premiers chapitres du *Survenant* : cette dernière lui permet, avec une grande économie de moyens, de

décrire les personnages, d'établir leurs relations et de souligner les tensions qui existent entre eux :

Antithèse à 4 termes (A, B, C, D)

À l'encontre [A] *des hommes* qui [B] *buvaient par lampées* [C] *dans des tasses de faïence grossière d'un blanc crayeux, cru, et parfois aussi dans des bols* qu'ils voulaient [D] *servis à la rasade*, quelle qu'en fût la grandeur, [A'] *la jeune femme* [B'] *aimait boire à petites gorgées*, [C'] *dans une tasse de fantaisie* [D'] *qu'elle n'emplissait jamais jusqu'au bord*. Après qu'il en eut avalé suffisamment, l'étranger consentit à dire :
 – C'est un bon thé, mais c'est pas encore un vrai thé de chanquier. Parlez-moi d'un thé assez fort qu'il porte la hache, sans misère! (S, p. 86)

Personnification
Hyperbole

L'antithèse est ici formée de quatre séries d'oppositions :

[A] <i>des hommes</i>	[A'] <i>la jeune femme</i>
[B] <i>buvaient par lampées</i>	[B'] <i>aimait boire à petites gorgées</i>
[C] <i>dans des tasses de faïence grossière d'un blanc crayeux, cru, et parfois aussi dans des bols</i>	[C'] <i>dans une tasse de fantaisie</i>
[D] <i>servis à la rasade</i>	[D'] <i>qu'elle n'emplissait jamais jusqu'au bord</i>

On peut considérer que la personnification hyperbolique du thé prend également place dans l'antithèse, car le thé « porteur de hache » s'oppose (et même menace) la fragile tasse de Phonsine, toujours à un doigt de se casser. Notons qu'une antithèse supplémentaire précède cet extrait et oppose l'appétit des hommes à celui de Phonsine qui « pignoch[e] dans son assiette ».

On l'a vu, les figures romanesques, loin d'apparaître *ex nihilo*, sont en relation avec plusieurs éléments constitutifs ou « catégories » du roman (avec la narration, la temporalité, l'espace, mais également avec les personnages). D'un point de vue textuel, le personnage est un ensemble de mots : « Le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques que l'on pourrait appeler son "étiquette" » (Hamon, p. 142). Les figures constituent l'une des « marques » de l'étiquette du personnage⁸ qu'elles contribuent à distinguer et à approfondir. Les antithèses, par exemple, reviennent avec une remarquable constance dans l'« étiquette » d'Alphonsine. Cette figure traduit fort bien l'aliénation de la seule femme de la « maison du père⁹ » dans l'idéologie paternaliste.

Faute de place peut-être (les tapuscrits des scénarios ont en moyenne huit pages), l'antithèse disparaît du premier épisode du radioroman. Il est toutefois rare, dans le travail d'adaptation, qu'une figure disparaisse sans laisser de traces. Le manque d'appétit de Phonsine, l'un des éléments de l'antithèse, est ainsi repris et, pour exprimer celui-ci, Guèvremont prête à

⁸ Les figures peuvent toutefois appartenir à plus d'une catégorie à la fois.

⁹ Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 1988.

Phonsine une comparaison hyperbolique qui appartient à la narration du roman *Marie-Didace*¹⁰ : « J'ai pas plus faim que la rivière a soif » (RRS, n° 1, 24 sept 1962, p. 7). De plus, l'auteure forge une nouvelle antithèse qui vient en quelque sorte remplacer celle du roman : « [Didace à Phonsine :] Fais nous de l'ordinaire. Puis fais-nous-en en masse. De la soupe. Pas une soupe clairette qu'on boit dans un bol comme à midi. De la soupe épaisse. (RRS, n° 1, 24 sept 1962, p. 63)¹¹ » L'antithèse est cependant beaucoup moins riche.

Dans le téléroman, toutefois, Guèvremont transpose fidèlement l'antithèse du roman en reprenant, dans l'ordre mais de façon fragmentée, tous ses termes (sauf l'opposition « hommes/ jeune femme » qui est implicite). Dès sa première émission, l'auteure profite pleinement des possibilités du nouveau média, car l'antithèse devient « intermédiaire ». Le premier terme de l'antithèse, se trouvant dans la didascalie, devient à l'écran purement visuel : « *Phonsine dispose 3 grosses tasses pour les hommes puis une petite tasse de fantaisie pour elle*¹². » La qualité des tasses, plus difficile à rendre à l'écran, est transposée par une opposition de taille. L'antithèse se poursuit dans une réplique du père Didace à Phonsine : « Verses-en! Aie pas peur! Tu sais que j'aime ça... à la *rasade*... quand ça déborde! » (TRS, n° 1, 2 nov. 1954, p. 19; je souligne). Notons la

¹⁰ *Marie-Didace*, édition critique par Yvan G. Lepage, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », [1947] 1996, p. 102.

¹¹ Cette antithèse sera par la suite reprise dans le téléroman.

¹² Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Téléroman (CBFT, 30 novembre 1954 au 9 juillet 1957), Bibliothèque et archives Canada, Fonds Germaine Guèvremont, LMS 0260, 2004-03, série 2, no 1, 2 novembre 1954, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TRS, suivi du numéro de l'épisode, de la date de la mise en ondes, du numéro de page du scénario, et placées entre parenthèses dans le texte.

réapparition du terme exact du roman : « à la rasade ». Explicite dans le roman, l'opposition avec Phonsine devient implicite. La fragmentation de l'antithèse permet de plus à Guèvremont d'être plus précise : Phonsine ne s'oppose pas tant à Amable qu'à Didace, qui est associé à l'hyperbole « quand ça déborde¹³ ». L'antithèse se poursuit ensuite au plan visuel :

Antithèse à 2 termes (A, B)

Phonsine sert tout le monde. Arrivée au point de se servir, elle n'en [A] verse qu'un peu au fond de sa tasse. [...] Le Survenant observe Phonsine qui boit [B] à petites gorgées, puis Beau-Blanc qui [A'] a versé du thé dans sa soucoupe et qui la boit [B'] à grandes lampées[.] (TRS, n° 1, 2 nov. 1954, p. 20)

Notons que la figure de la narration devient une figure de personnage, car le Survenant, par son regard, la prend en charge. L'antithèse se poursuit enfin dans les tirades des personnages :

BEAU-BLANC	Y'est pas fort, le yable! Va ben tomber sans connaissance. (Petit rire) [...]	Personnification 1 Hyperbole 1
SURVENANT	Parlez moi d'un thé qui porte la hache sans misère! (TRS, n° 1, 2 nov. 1954, p. 20)	Personnification 2 Hyperbole 2

¹³ L'hyperbole permet aussi, de préciser le sens de l'expression « à la rasade » pour un public qui n'écoute pas nécessairement la télévision avec un dictionnaire sur les genoux.

L'appartenance de la personnification du thé à l'antithèse, implicite dans le roman, est explicitée et enrichie dans le téléroman par l'ajout d'une seconde personnification dans la bouche de Beau-Blanc. Le thé, dès lors, décrit non seulement l'opposition entre Phonsine et les hommes, mais également l'opposition entre Amable et le Survenant, car Amable, malade, tombera littéralement sans connaissance à la fin du repas. La figure complexe qu'est l'antithèse survit non seulement au changement de genre littéraire, mais se développe et trouve ici un nouveau dynamisme.

Une seconde antithèse importante apparaît dans le premier chapitre et oppose le vieux Didace aux jeunes de la tablée (antithèse elle-même liée à un doublet métaphore-comparaison) :

Antithèse à 4 termes
(A, B, C, D)

Métaphore

Comparaison

Amable, [A] *hâtivement*, s'en taillait [B] *une tranche de deux bons doigts d'épaisseur*, [C] *sans s'inquiéter de ne pas déchirer la mie*. Chacun de la tablée que la faim travaillait l'imita. Le [D'] *vieux* les observait à la dérobée, l'un après l'autre. Personne, cependant, ne semblait voir *l'ombre de mépris qui, petit à petit, comme une brume d'automne, envahissait les traits de son visage austère*. Quand vint son tour, lui, Didace, fils de Didace, qui avait le respect du pain, de sa main gauche prit [A'] *doucement* près de lui la miche rebondie, l'appuya contre sa poitrine deminue encore moite des sueurs d'une longue journée de labour, et, de la main droite, ayant raclé son couteau sur le bord de l'assiette jusqu'à ce que la lame brillât de propreté, [C'] *tendrement il se découpa* [B'] *un quignon de la grosseur du poing*. (S, p. 85)

Soulignons au passage la force expressive de la métaphore chez Guèvremont qui procède ici de ce que l'on pourrait appeler son caractère « transcatégoriel » : les figures mettent en effet en relation les catégories du personnage, de l'espace et de la temporalité. Observons de plus que la comparaison « comme une brume d'automne » opère la « bifurcation¹⁴ » du sens faible du mot ombre (« soupçon, trace. *Elle n'avait pas l'ombre d'un remords.*»), employé littéralement, à son sens le plus fort, (« Zone sombre créée par un corps opaque qui intercepte les rayons d'une source lumineuse; obscurité, absence de lumière (surtout celle du soleil) dans une telle zone), pleinement métaphorique. Il est fort difficile de transposer de telles figures hors de la narration extradiégétique. Les métaphores nécessitent un langage spécialisé pouvant difficilement être mis dans la bouche des personnages. Au niveau des figures, les métaphores sont les grandes perdantes de la transposition, mais on verra que l'auteure n'hésite pas à faire des détours considérables pour tenter de les transposer en son et en image. L'antithèse aurait cependant assez facilement pu être intégrée dans le dialogue des personnages, mais Guèvremont abandonne cette figure, peut-être parce que l'auteure recentre l'action du radiroman autour de Phonsine.

Dans le téléroman, toutefois, Guèvremont intègre de façon visuelle l'antithèse du pain, au moyen d'une didascalie :

Il [Amable] prend la miche et commence à tailler le pain tout croche. Le père Didace suit ses mouvements avec une révolte muette. Il prend le pain à son tour, fait une croix avec son couteau,

¹⁴ Soit le fait qu'un mot ou qu'une série de mots appartienne à plusieurs lexiques métaphoriques à la fois, voir : Roger M. White, *The Structure of Metaphor*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1996, p. 105.

l'appuie sur sa poitrine et le taille droit, avec tranquillité, d'un geste fort et rond. (TRS, n° 1, 2 nov. 1954, p. 20)

L'antithèse est ainsi recentrée sur l'opposition entre Amable et Didace. Dans une scène antérieure, alors que Didace, entré dans la maison, dispute Phonsine à propos du pain, Guèvremont ajoute une réplique qui étend l'antithèse à Didace et Phonsine en établissant clairement leur différence de statut hiérarchique¹⁵ :

[Didace à Phonsine :] Combien d'fois qu'faudra t'dire que le pain se coupe à table? Entame le jamais avant. (Pause) C'est à moi Didace Beauchemin, à entamer le pain... pas à toi, Phonsine Ladouceur! (TRS, n° 1, 2 nov. 1954, p. 20)

Figures et subjectivité

L'analyse du second chapitre du roman et de ses adaptations permet de saisir le rôle joué par les figures dans l'expression de la subjectivité des personnages et de constater les changements importants provoqués par la transition des genres. Patricia Smart a souligné l'importance de l'interrelation des personnages dans les romans de Guèvremont : « La préoccupation de l'identité se déplace vers celle des relations entre les êtres, l'unité fait place à la multitude [...] [L]e "personnage principal" reste [...] entouré de mystère, et n'a d'autre fonction dans l'intrigue que son effet sur les autres personnages » (1988, p. 142). Ces interrelations complexifient l'« étiquette » des personnages chez Guèvremont : celle-ci n'est pas fixe mais varie selon les divers points de vue présentés. Les qualités et les défauts du Survenant font, par exemple, l'objet d'une véritable spéculation de la part de plusieurs

¹⁵ L'autorité patriarcale écrasante du père Didace, implicite dans le roman, devient explicite dans les adaptations.

des habitants du Chenal du Moine. Un autre procédé récurrent de la romancière consiste à faire d'une pierre deux coups en présentant un personnage A par le biais d'un personnage B. C'est ainsi que dans le second chapitre, dans une longue analepse qui revient sur les heures précédant l'arrivée du Survenant, Guèvremont, par l'emploi de la focalisation interne, centre son récit sur Didace et c'est par son regard que le lecteur verra Phonsine. Subtil et efficace, le procédé permet d'approfondir simultanément ces deux personnages tout en explorant leur relation conflictuelle.

Malgré son importance, le chapitre II disparaît presque totalement des adaptations. Celui-ci est constitué de quatre parties, soit : [A] Didace arrête de labourer la terre pour contempler sa propriété puis [B] il discute avec Pierre-Côte Provençal, qui convoite les terres de ses voisins; [C] Didace revient vers la maison qu'il observe tristement; [D] il y entre et dispute Phonsine qui a jeté aux poules le pain que, sous son regard sévère, elle avait laissé tomber par terre tout en se coupant le doigt. Seule la partie D est conservée dans les premiers épisodes du radiroman et du téléroman : la partie B est reprise dans des épisodes subséquents et les parties A et C, dans lesquelles Didace est seul¹⁶, sont éliminées. Dans les parties C et D du roman, le traitement des figures dans le roman est particulièrement riche, car celles-ci contribuent à la description d'Alphonsine et de la maisonnée des Beauchemin tout en permettant d'établir, nous le verrons, un léger décrochage par rapport à la « réalité » de la diégèse. Les figures, en effet, ne décrivent pas Phonsine

¹⁶ Genres destinés à un public de masse, le radiroman et le téléroman ne se prêtent pas facilement à la représentation de la solitude, notamment en raison de la difficulté que pose à la description l'intériorité d'un personnage.

objectivement, mais subjectivement, c'est-à-dire telle qu'elle est vue par le père Didace.

Ayant déjà distingué les figures de la narration des figures du personnage, il faut encore ajouter que ces dernières, dans le roman, peuvent être attribuées au personnage dans un discours rapporté (je parlerai alors de *figures rapportées*) ou par focalisation (*figures focalisées*). Les figures rapportées mettent directement en scène les paroles ou la pensée du personnage. Dans les adaptations, nous l'avons vu, les figures sont principalement attribuées au personnage au moyen du discours direct. La palette du discours rapporté est cependant beaucoup plus étendue dans le roman et comprend notamment l'emploi du discours indirect libre. Vers la fin du second chapitre, Didace dispute Phonsine parce qu'elle jette du pain aux poules, puis, dans un long monologue intérieur en discours indirect libre, juge sévèrement sa bru et celle-ci fait, une fois de plus, l'objet d'une l'antithèse :

Antithèse à 4 termes (A, B, C, D) Hyperboles

Personnage collectif

Personnification 1

Comparaison 1

Éurieux, Didace se retint de crainte d'en dire trop : les femmes de la famille Beauchemin, depuis l'ancêtre Julie, puis ses tantes, puis sa mère, puis ses sœurs, sa femme ensuite jusqu'à [A] sa fille Marie-Amanda mariée à Ludger Aubuchon, à l'île de Grâce, de vraies belles pièces de femmes, [B] fortes, [C] les épaules carrées, toujours promptes à porter le fardeau d'une franche épaulée, ne s'es-soufflent jamais au défaut de la travée. Elles ont toujours tenu à honneur de [C] donner un coup de main aux hommes quand l'ouvrage commande dans les champs. [D] Et un enfant à faire baptiser presque à tous les ans. À présent la bru, Alphonsine, [B'] une petite Ladouceur, de la Pinière, [A'] une orpheline élevée pour ainsi dire à la broche, [C'] se mêle de grimacer sur les corvées avec des manières de seigneuresse ? Didace s'indignait : [C'] « Une femme qui pèse pas le poids ». [D'] Et sans même un petit dans les bras, après trois années de ménage. » (S, p. 94)

Personnification 2

Allitérations (F, L)

Comparaison 2

Métonymie 1

Métonymie 2

Pléonasme

Diverses figures secondaires sont, on le voit, enchâssés à l'intérieur de l'antithèse. Or, la théorie des figures ne s'est guère penchée sur les interrelations des figures. Il s'agit pourtant d'un phénomène généralisé : les figures se combinent, s'agencent à l'intérieur d'une même phrase ou d'un texte suivi pour former des ensembles de figure, soit ce que j'appellerai des figures complexes. L'antithèse se renforce ainsi de nombreuses figures qui l'enrichissent, soit:

A) L'hyperbole : l'ensemble des qualités des femmes Beauchemin et des défauts d'Alphonsine possèdent un caractère hyperbolique qui accentue leur caractère antithétique.

B) Le personnage collectif : en amalgamant plusieurs générations de femmes en un type, cette curieuse figure s'oppose à Alphonsine qui est seule, orpheline et étrangère.

C) L'allitération (« Retour d'une sonorité consonantique à intervalles rapprochés, plus spécialement à l'initiale des mots », Bacry, p. 278) : au plan sonore, l'allitération presque brutale des « f » dans la description des femmes Beauchemin tranche avec la douceur des « l » associés à Phonsine.

D) Personnification (« Faire d'un être inanimé ou d'une abstraction un personnage réel », Dupriez, p. 344) : l'utilisation de l'adjectif « forte », dans le contexte de l'antithèse, réveille le caractère allégorique du patronyme de l'héroïne et transforme celle-ci en personnification de la Douceur.

E) Opposition de figures : des figures s'opposent parfois terme à terme, ainsi de la personnification (« l'ouvrage commande ») et de la comparaison (« grimacer sur les corvées avec des manières de seigneuresse ») ou des deux métonymies

de la grossesse (« un enfant à faire baptiser presque à tous les ans » / « sans même un petit dans les bras, après trois années de ménage »)

J'ajouterai enfin qu'Alphonsine fait elle-même l'objet d'une antithèse sociale (orpheline/seigneuresse) qui traduit son écartèlement (elle vient d'une classe défavorisée mais voudrait appartenir à une classe plus élevée) et son altérité par rapport au moyen terme socialement occupé par les femmes Beauchemin.

Dans le roman, la figure complexe que je viens de citer est assez clairement subjective. La trame des figures sert notamment à marquer – je développerai plus loin cette idée — que l'information est sujette à caution. Comment transposer cette figure? La scénariste aurait bien sûr pu transformer le discours indirect libre en discours direct par l'emploi d'un monologue intérieur, mais Guèvremont utilise avec parcimonie ce procédé. L'auteure suit plutôt, dans ses adaptations, deux stratégies différentes pour extérioriser ce monologue intérieur.

Se prêtant assez facilement à la transposition, le monologue intérieur de Didace est repris et développé sous une autre forme dans le radioroman. Guèvremont ajoute en effet, au début du second épisode, qui a lieu le lendemain matin, un échange verbal entre le Survenant et Didace qui reprend, en discours direct, une bonne partie de son monologue intérieur, antithèse comprise. Je citerai le passage au complet malgré sa longueur, sans toutefois marquer l'ensemble des figures :

SURVENANT Elle a pas l'air... ben... ben... forte, la p'tite mère!

DIDACE Non, elle est pas forte su' l'ordinaire. Y s'en manque!

SURVENANT C'est toujours pas le souper d'hier soir qui lui vaudrait un prix doré sur tranche. *Stop.* Ce que je voulais dire, c'est qu'elle a pas l'air forte de sa santé.

DIDACE La bru? J'te crés. Le moindre coup d'vent la jette à terre. *Avec mépris et une légère indignation.* Une créature qui pèse pas le poids! Pis même pas un p'tit dans les bras, après trois ans de ménage! Comment c'est que tu trouves ça, Survenant?

SURVENANT D'après ce que j'peux voir, vous l'avez pas en odeur de sainteté, père Didace?

DIDACE J'l'haïs pas, comme de raison. C'est la femme à mon garçon.

SURVENANT Seulement vous l'aimez pas gros. *Rire.* C'est comme rien, elle doit pas être de la paroisse?

DIDACE Elle est pas du Chenal. Mais a vient pas d'loin. C'est une p'tite Ladouceur de la Pinière, de l'autre bord de Saint-Joseph, en gagnant la grand' rivière. *Stop.* T'as pas connu son père!

SURVENANT J'serais bien en peine de le reconnaître si je l'rencontrais sur la rue.

DIDACE Un ivrogne d'la pire espèce! *Le Survenant se rend au poêle. Thèière de granit tirée sur le poêle.* À c't'heure est orpheline. *Avec mépris.* Ç'a été élevée pour ainsi dire à la broche, d'un bord pis d'l'autre, à manger d'la sauce à la longue année. [...]

SURVENANT *Pas du Survenant.* C'est toujours pas de la faute de Phonsine si...

DIDACE C't'en quoi. À devrait faire un effort pour apprendre au lieu de grimacer su' toute comme si elle était la fille d'la seigneuresse de Berthier en personne!

SURVENANT *Rire.* Vot' garçon, lui, quoi c'est qu'il en dit?

DIDACE Amable? Y s'mire dans elle. Rapport qu'elle a enseigné la classe à des p'tits garçons pis à des p'tites filles, pis qu'elle a passé une couple de mois fille engagère en ville, y pense qu'a connaît toute dans l'monde. Tout ce qu'a dit, tout ce qu'a fait, c'est beau et bon, comme parole d'évangile. *Stop.* Que j'aurais don voulu, au nom du ciel, que tu vinssis connaître les femmes de la famille Beauchemin!

SURVENANT *Monologue intérieur.* C'est étrange comme un homme, quand il vieillit, aime à parler de sa lignée!

DIDACE Laisse-moi te dire que c'étaient des créatures dépareillées! Toutes. Toutes. De la première jusqu'à la dernière. Des vraies pièces de femmes. Carrées comme une maison de pierre. Ça prenait une bouchée. Mais ça travaillait. Aux champs, à faire les foins, comme les hommes. Sans vouloir les vanter.

SURVENANT *Taquin*. C'est pas à moi que vous ferez croire qu'il leur restait grand temps pour faire l'ordinaire et pour élever des grosses familles.

DIDACE Tu crés ça? Des bons repas chauds à tous les repas. Pis un p'tit à faire baptiser presque à tous les ans. (*RRS*, n° 2, 25 sept. 1962, p. 1-3)

Le développement de l'antithèse montre que, contrairement à un préjugé tenace, la langue de Guèvremont ne perd rien de sa saveur, de sa précision et de sa profondeur dans ses adaptations. Déjà riche, l'antithèse fait l'objet de nouveaux développements. Le dialogue se prête à merveille à ces ajouts. La première affirmation du Survenant sur Phonsine (« Elle a pas l'air... ben... ben... forte, la p'tite mère! ») est ainsi mal comprise par Didace (« Non, elle est pas forte su' l'ordinaire. ») Le Survenant, abondant d'abord dans le sens de Didace au moyen d'une hyperbole (« C'est toujours pas le souper d'hier soir qui lui vaudrait un prix doré sur tranche »), le corrige (« Ce que je voulais dire, c'est qu'elle a pas l'air forte de sa santé. »), ce qui donne lieu à de nouvelles figures (« Le moindre coup d'vent la jette à terre. [...] Une créature qui pèse pas le poids! Pis même pas un p'tit dans les bras, après trois ans de ménage! »). Notons que tous ces nouveaux éléments seront par la suite intégrés dans l'antithèse globale d'Alphonsine et des femmes Beauchemin. Des figures secondaires de l'antithèse, quelque peu mystérieuses dans le roman, s'éclairent dans l'approfondissement qu'en propose le radiroman. La légèreté hyperbolique de Phonsine qui « pèse pas le poids » est complétée par une seconde hyperbole (« le moindre coup

d'vent la jette à terre ¹⁷) et est, cette fois, clairement rattachée au fait que Phonsine n'a toujours pas d'enfants. Cette légèreté hyperbolique de Phonsine s'oppose à la comparaison des femmes-maisons du Chenal du Moine (« Carrées comme une maison de pierre ») qui sont, elles, lourdes et enracinées. La vision antithétique qu'ont de Phonsine Didace et Amable participe également de l'approfondissement de l'antithèse. Je reviendrai plus loin sur le rôle du Survenant qui rend manifeste la partialité du père Didace et de ses figures.

Dans le téléroman, Guèvremont choisit une autre voie pour transposer l'antithèse. La perte de la narration la forçant de nouveau à déléguer quelques-unes de ses fonctions à des personnages, c'est Beau-Blanc qui, d'extrêmement effacé qu'il était dans l'incipit du roman, prend maintenant en charge une fonction importante de la narration : c'est lui qui présente les divers personnages (au Survenant comme aux auditeurs). Ainsi, dans le téléroman, c'est lui qui reprend l'information contenue dans le monologue intérieur du père Didace. Montrant un portrait de Mathilde, Beau-Blanc fait son apologie :

(AVEC ADMIRATION) Elle! mmm! une vraie femme de maison! Jamais un grain de poussière nulle part. On pouvait manger à terre, tant que c'était net partout. (Pause) Puis... à tous les ans... là (IL PREND LE PREMIER OBJET À SA PORTÉE SUR LA TABLE, SOIT LA SALIÈRE OU LE SUCRIER, ET FAIT LE GESTE D'UNE FEMME QUI BERCE SON ENFANT PENDANT QUELQUES INSTANTS) Ah! ah! ah! (PAUSE) Ah! ah! ah! (REPLACE L'OBJET SUR LA TABLE) Elle passait pas une année sans acheter¹⁸. (TRS, n° 1, 2 nov. 1954, p. 18)

¹⁷ L'image s'oppose de façon très précise aux femmes Beauchemin du roman qui « ne s'essoufflent jamais au défaut de la travée ». Cette première image disparaît toutefois du radiroman.

¹⁸ L'affirmation est curieuse puisque Mathilde n'a eu que trois enfants.

Guèvremont, dans son téléroman, prend donc à la lettre la maxime américaine « *Don't tell it, show it* » (le genre s'y prête, bien entendu)... Le « type » des femmes Beauchemin s'incarne dans le personnage de Mathilde, beaucoup plus présent maintenant que dans l'incipit du roman. Beau-Blanc va en effet décrocher du mur le portrait de la défunte. Notons que l'effort pour montrer s'accompagne du désir de symboliser : Guèvremont introduit en effet, par une indication scénique, une métaphore visuelle. Explicite dans le roman, l'antithèse devient implicite dans le téléroman (Guèvremont note dans la didascalie qui suit la réplique de Beau-Blanc que Phonsine est « mal à l'aise ») et perd un peu de son caractère accusateur pour la bru. En revanche, l'information gagne en objectivité, car le monologue intérieur s'extériorise et change de voix (Beau-Blanc est un tiers parti). Toutes ces minuscules variations s'accumulent et transforment de façon importante la présentation du personnage de Phonsine dans les adaptations. En même temps, il est évident que l'amenuisement de la narration extradiégétique qui a lieu dans les adaptations prive la romancière d'un « outil » important qui lui permet d'exprimer l'intériorité et la subjectivité de ses personnages, soit ce que Genette a appelé la focalisation et que Kaempfer et Zanghi définissent comme « le mode d'accès au monde raconté, selon que cet accès est, ou n'est pas, limité par un point de vue particulier¹⁹ ».

Les figures du personnage peuvent, comme on l'a vu, prendre place dans un discours rapporté, mais elles peuvent également être présentes dans un segment de texte focalisé sur un personnage. La figure devient alors narrativement hybride,

¹⁹ Kaempfer, Jean & Zanghi, Filippo (2003).

car elle appartient simultanément à la narration et au personnage. Les figures focalisées sont employées dans ce que Genette appelle une focalisation interne et sont assez clairement rattachées au champ de conscience d'un personnage. Rappelons que, dans la focalisation interne, le narrateur ne raconte que ce que sait, voit, ressent un personnage donné (focalisation interne *fixe*), ou plusieurs personnages successivement (focalisation interne *variable*); il peut également, à travers le même procédé, revenir sur un même événement selon les points de vue de personnages différents (focalisation interne *multiple*) (Genette, 1972, p. 206-207).

Dans le cas des figures focalisées, toutefois, le champ de conscience n'est pas représenté (comme dans les figures rapportées) mais fait plutôt l'objet d'une traduction, d'une figuration. Clairement extérieures au champ de conscience du personnage, les figures sont données par la narration comme un équivalent de celui-ci, qu'elles « traduisent » ou « symbolisent ». Dans le second chapitre, par exemple, diverses figures hyperboliques servent ainsi à rendre compte de l'humeur sombre du père Didace :

Comparaison I Hyperbole I	Depuis la mort de Mathilde, sa femme, non seulement Didace recherchait les occasions de s'éloigner de la maison, mais il la fuyait, comme si le sol lui eût
Comparaison II Hyperbole II Antithèse	brûlé les pieds, comme si les choses familières, jadis hors de prix, à ses yeux, s'y fussent ternies et n'eussent plus porté leur valeur. (S, p. 93)

La « figuration » du champ de conscience permet à la romancière de traduire en mots ce qui échappe normalement au langage dans la psyché humaine (impressions, sentiments, désirs). Il s'agit d'un emploi fort subtil mais assez courant des figures dans le roman.

À cheval entre la voix de la narration et la voix du personnage, les figures focalisées sont, par essence, hybrides, dialogiques (au sens où l'entend Laurent Jenny en s'inspirant des travaux de Ducrot²⁰ : « il y a dialogisme dès que deux voix se disputent un seul acte de locution²¹ »). Cette hybridité des figures focalisées les rend fort difficiles à adapter à d'autres médias et elles tendent à disparaître ou à être traduites en langage non figuré²². Didace exprime ainsi directement sa vision dysphorique de la ferme : « Le fournil est à la veille de tomber en ruine. Y a l'étable à recouvrir en neuf » (*RRS*, n° 1, 24 sept. 1962, p. 5). De même, l'humeur sombre du père Didace n'est pas décrite de l'intérieur, mais de l'extérieur, par Amable et Phonsine :

PHONSINE Le souper est dressé. Tu fais mieux de descendre. Ton père est pas de bonne humeur.

AMABLE C'est pas nouveau. Depuis que la mère est morte, il trouve à r'dire sur tout.

PHONSINE Oui, mais aujourd'hui, je sais pas, il est pas comme de coutume. Il a l'air... tanné, on dirait. Tanné pour vrai. (*RRS*, n° 1, 24 sept. 1962, p. 4)

²⁰ Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984. p. 171-233.

²¹ Laurent Jenny (2003).

²² L'antithèse temporelle « avant/ maintenant » est toutefois reprise par le père Didace : « Ça [les exploits de chasse], c'était avant que la mère Mathilde vinssît mourir. Dans le bon temps quand j'avais de l'aide... » Cette antithèse passéiste traverse par ailleurs tout le roman (*RR1*).

Si la perte de la focalisation nuit à l'expression de l'intériorité du père Didace, qui perd en nuance et en profondeur, elle oblige toutefois l'auteure à varier les points de vue. La subjectivité d'Amable et de Phonsine, globalement absente du premier roman, trouve ainsi à s'exprimer. Cette dernière, dans le téléroman, se défendra même « avec rancœur » des attaques de Didace : « Il m'a encore appelée... la petite Ladouceur, comme si j'étais pas ta femme ! Comme si c'était d'ma faute qu'on n'ait pas d'enfant ! » (*TRS, n° 1, 2 nov. 1954, p. 12*)

L'une des caractéristiques génériques des adaptations est de clarifier ce qui est objectif et ce qui est subjectif, ce qui n'est pas toujours le cas dans le roman. Le rapport des figures et du champ de conscience du personnage, explicite dans les figures rapportées, est en effet souvent implicite dans les figures focalisées du roman :

Comparaison
Hyperbole

Antithèse

Sans hâte il racla ses bottes au seuil, tout en jetant un coup d'œil à l'intérieur de la maison. Il pouvait voir une bonne partie de la pièce principale, à la fois cuisine et salle. Les rideaux sans apprêt pendaient comme des loques aux fenêtres et dans les deux chambres du bas, la sienne et celle du jeune couple, les lits de plume, autrefois d'une belle apparence bombée, maintenant mollement secoués, s'affaissaient au milieu²⁴. (*S, p. 93*)

Ainsi, si l'une des fonctions de la narration romanesque consiste à « gérer » ce qui est objectif et ce qui est subjectif, la focalisation, dans le roman, cause (ou permet) un certain flou dans l'énonciation. La vision subjective qu'a Didace de Phonsine et de la maisonnée risque ainsi fort d'être perçue par le lecteur comme une réalité objective attribuées à la narration. Il est par

exemple impossible de savoir si la description suivante de Phonsine est objective ou subjective :

Comparaison
Hyperbole

En entrant, Didace trouva la table à moitié mise et Phonsine affaissée sur une chaise. Frêle, les épaules et les hanches étroites, avec ses cheveux tressés en deux nattes sur le dos et ainsi abandonnée à elle-même, elle avait l'air d'une petite fille en pénitence. (S, p. 93)

Il est tout aussi difficile de déterminer si la comparaison est une figure de la narration ou une figure du personnage. L'enjeu est pourtant de taille, car l'évaluation de ce qui est objectif et ce qui est subjectif dans ces chapitres liminaires s'avère déterminante pour la perception que le lecteur aura des personnages de Phonsine et de Didace.

Alain Rabatel a étudié divers procédés de construction textuelle du point de vue. L'un des procédés les plus significatifs qu'il dégage est l'« opposition entre les premiers et deuxièmes plans du texte » (p. 25). Dans un extrait déjà cité, la première phrase (au passé simple) forme ainsi le premier plan duquel se dégage, dans les deux phrases suivantes (à l'imparfait), un second plan :

Selon Rabatel, cette hiérarchisation des plans, en provoquant un « décrochage énonciatif » (p. 25), « fournit un outil commode permettant de distinguer ce qui est objectif de ce qui est subjectif » (p. 31). Les figures, dans l'extrait, apparaissent au second plan et contribuent à souligner la subjectivité du point de vue (on pourrait les considérer comme des « subjectivèmes », c'est-à-dire « des marques d'appui dans l'embrayage du point de vue du personnage » [Rabatel, p. 83]).

Il faut cependant, je crois, aller encore plus loin, car l'étude des figures révèle une hiérarchisation similaire des plans au niveau de la fiction. Elles constituent en effet des fictions dans la fiction, des microfictions : « [L]a métaphore, et plus généralement la figure, ou du moins les figures de substitution comme la métaphore ou la métonymie, l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole, sont des fictions verbales et des fictions en miniature. » (Genette, 2004, p. 19) Les figures instaurent en effet des microfictions dans lesquelles les personnages sont littéralement mis en scène :

Fiction principale Microfictions	Depuis la mort de Mathilde, sa femme, non seulement Didace recherchait les occasions de s'éloigner de la maison, mais il la fuyait, comme si le sol lui eût brûlé les pieds, comme si les choses familières, jadis hors de prix, à ses yeux, s'y fussent ternies et n'eussent plus porté leur valeur. (Je souligne) (S, p. 93)
--	---

Le comparant « comme » instaure non seulement une figure mais une fiction. On peut donc discerner, au premier plan, la fiction principale et, au second plan, deux microfictions. Les figures provoquent ainsi un « décrochage » fictionnel, voire des fluctuations dans la fiction : les métafictions sont en effet plus fictives que la fiction principale. Comme le décrochage énonciatif dont parle Rabatel, le décrochage fictionnel instauré par les figures permet de distinguer ce qui est objectif de ce qui est subjectif.

Au contraire du roman, qui est, on l'a vu, un genre à subjectivité variable, le radioroman et le téléroman sont des genres dans lesquels la subjectivité est fixe, car ceux-ci

répartissent sur des « canaux » différents l'objectif et le subjectif : les figures du personnage et les fictions subjectives qu'elles créent sont clairement attribuées au personnage en discours direct tandis que la réalité objective est constituée par l'ensemble de ce que l'auditeur entend (dans le cas du radioroman) ou voit et entend (dans le cas du téléroman). Cette « clarification » de l'énonciation présente des défis particuliers.

Il en résulte que les trois genres présentent, dans leurs chapitres ou leurs épisodes liminaires, différentes visions d'Alphonsine. Le roman, par la focalisation sur Didace faite dans le second chapitre, dresse le portrait le plus sévère de Phonsine et de la maisonnée des Beauchemin. Même si les figures témoignent de la subjectivité de ce portrait, celui-ci se mêle suffisamment à la narration objective pour former le point de vue dominant du roman (ce qui ne sera plus le cas dans la suite de ce roman, *Marie-Didace*, qui épousera globalement le point de vue de Phonsine).

Dans les épisodes liminaires du radioroman, ce point de vue dominant disparaît avec la focalisation. Des trois genres, le radioroman est le plus subjectif parce que presque toute l'information passe par les personnages. Cette subjectivité est en même temps garante de l'objectivité du genre : l'auditeur entend tout ce qui se passe chez les Beauchemin comme s'il y était lui-même. Il demeure, il est vrai, une narration objective et celle-ci peut, dans certains cas, donner des informations importantes et contribuer à forger l'identité des personnages comme c'est le cas dans le premier épisode : « La maison des Beauchemin... vers six heures... comme Phonsine, la bru du père Didace, se berçait rêveusement... » (RRS, n° 1, 24 sept. 1962, p. 6) La légèreté et la paresse de Phonsine, alors que le

souper n'est pas fait, conforteront plus tard la position de Didace sur sa bru. Plus neutre, le roman présente Phonsine, à l'entrée de Didace dans le second chapitre, comme étant « affaissée » sur une chaise.

Le fait que Phonsine apparaisse la première dans l'incipit des adaptations constitue un changement de taille, car ce n'est plus Didace qui « contamine » la vision objective de Phonsine, mais le contraire. La venue de Didace, dans le radiroman, est menaçante : « [Phonsine à Beau-Blanc] *Affolée*. Ah! mon doux, v'là mon beau-père. Le poêle qui tire pas. Cours, Beau-Blanc, cours vite me chercher une brassée de p'tit bois fin, pendant que je mets la table » (*RRS*, n° 1, 24 sept. 1962, p. 2). Phonsine a ainsi l'avantage d'occuper le terrain avant Didace dont l'apparition est précédée d'une série de commentaires qui soulignent sa sévérité et sa mauvaise humeur. On a souvent comparé la focalisation au jeu d'une caméra. Le « point de vue », on le voit, ne disparaît pas tout à fait car Guèvremont aurait pu choisir de placer son micro avec Didace, à l'extérieur. Notons également que le radiroman est plus subjectif que le téléroman parce qu'il n'occupe pas le canal de la vue. Il laisse ainsi, comme on l'a souvent dit, une plus grande place à l'imagination. Comme Phonsine, la cuisine des Beauchemin fait l'objet de spéculation de la part des divers personnages, et c'est à l'auditeur, comme au lecteur, de décider si la cuisine des Beauchemin est telle que la voit Didace dans sa mauvaise humeur.

Dans le roman, les allers retours entre la subjectivité des personnages et l'objectivité de la narration permettent d'éclairer, de diverses façons (appui, explications, ironie, mise à distance, etc.), le discours des personnages. Il pourrait sembler,

à première vue, que l'amenuisement de la narration dans le radioroman cause un aplatissement généralisé de la subjectivité, une sorte de démocratisation faisant en sorte que toutes les subjectivités se valent. À y regarder de plus près, toutefois, il apparaît que Guèvremont peut déléguer aux personnages la fonction de faire valoir un point de vue ou de le questionner. La longue mise en antithèse de Phonsine par Didace que nous avons citée plus haut sera ainsi éclairée et mise à distance par le Survenant. Toutes ses répliques viennent en effet subtilement déconstruire l'antithèse de Didace. Il met en effet en relief les outrances et les non-dits de sa vision, et le force à avouer ses préjugés :

SURVENANT D'après ce que j'peux voir, vous l'avez pas en odeur de sainteté, père Didace?

DIDACE J'l'haïs pas, comme de raison. C'est la femme à mon garçon.

SURVENANT Seulement vous l'aimez pas gros. *Rire*. C'est comme rien, elle doit pas être de la paroisse?

Objectif, le Survenant se garde de répondre lorsque le père Didace réclame son approbation : « Une créature qui pèse pas le poids! Pis même pas un p'tit dans les bras, après trois ans de ménage! Comment c'est que tu trouves ça, Survenant? » Il défend même Phonsine lorsque Didace lui fait reproche d'être née dans un milieu défavorisé : « C'est toujours pas de la faute de Phonsine si... ». Guèvremont met même à profit le monologue intérieur pour montrer la partialité de Didace (« *Monologue intérieur*. C'est étrange comme un homme, quand il vieillit, aime à parler de sa lignée! ») Enfin, le Survenant force Didace à élaborer une autre antithèse, qui montre Phonsine sous un regard entièrement différent :

SURVENANT *Rire*. Vot' garçon, lui, quoi c'est qu'il en dit?

DIDACE Amable? Y s'mire dans elle. Rapport qu'elle a enseigné la classe à des p'tits garçons pis à des p'tites filles, pis qu'elle a passé une couple de mois fille engagère en ville, y pense qu'a connaît toute dans l'monde. Tout ce qu'a dit, tout ce qu'a fait, c'est beau et bon, comme parole d'évangile.

Le rire du Survenant joue un rôle crucial dans cette mise à distance.

Dans le téléroman, l'objectivité et la subjectivité passent par un canal différent, car la gestion des premiers et des seconds plans repose sur une opposition entre ce qui est objectivement montré et ce qui est subjectivement dit²³. La cuisine Beauchemin, qui illustre les qualités de ménagère de Phonsine, ne peut plus être laissée à l'imagination du lecteur. L'auteure, le réalisateur et le décorateur doivent statuer sur celle-ci. Guèvremont, dans l'incipit, montrera ainsi Phonsine en train de nettoyer son plancher. C'est d'ailleurs dans l'incipit du téléroman que celle-ci apparaît sous son meilleur jour.

Filmé en direct à chaque semaine, le téléroman, à l'époque de Guèvremont, était, peut-être encore plus qu'aujourd'hui, une grosse machine. Le radiroman, relativement artisanal, se plie assez facilement aux exigences de l'auteure. Dans le téléroman, au contraire, Guèvremont doit non seulement adapter son roman au nouveau média, mais elle doit s'adapter aux décisions prises par le réalisateur et par l'équipe de production. Ainsi, la maigreur de Phonsine et toutes les figures qui y sont associées disparaîtront des scénarios pour s'adapter aux rondeurs de son interprète, Suzanne Langlois.

Transposition et interprétation des figures

Consacré à la voisine des Beauchemin, Angéline Desmarais, le troisième chapitre du roman raconte la « saisie » de ce

²³ Exception faite du langage corporel. Notons également que les fictions télévisuelles contemporaines (*Six Feet Under*, par exemple), en intégrant des microfictions à la fiction principale, problématisent cette opposition.

personnage : « [...] à la vue du Survenant qu'elle ne connaissait pas, elle s'arrêta, *saisie* » (S, p. 99). Les différents sens du verbe « saisir » expriment tous avec force la « possession » amoureuse du personnage, sa « capture » presque mythologique par le Grand-dieu-des-routes. En outre, l'image du saisissement revient plus loin dans le roman pour décrire la passion d'Angélina pour la musique des mots : « Aux passages mystiques "couronne de vie", "enfants de la lumière", "le juste fleurira comme le palmier", "doux hôte de l'âme", elle s'arrêtait, saisie, plus attentive à la musique qu'au sens des mots. Sûrement Dieu l'appelait à Son service. Comment expliquer autrement l'éblouissement intérieur qui la gagnait? » (S, p. 121-122) Guèvremont n'a jamais mieux exprimé que dans ce passage son amour pour les figures, et notamment pour la métaphore, qui jouent un rôle primordial dans son écriture. Or, la transposition des métaphores dans les adaptations s'avère, on l'a dit, particulièrement difficile. Dans le troisième chapitre, la personnification du vent et la métaphore de la cloche de la Pèlerine expriment symboliquement la « saisie » d'Angélina, et l'on verra les efforts considérables que devra déployer l'auteure pour les transposer dans d'autres médias.

Le vent, comme je l'ai montré ailleurs (Décarie 2001), occupe en effet une place centrale dans le troisième chapitre :

Le vent, un vent d'octobre, félin et sournois, qui tantôt faisait le mort, comme muet, l'œil clos, griffes rentrées, allongé mollement au ras des joncs secs, et insoucieux de rider même d'un pli la surface de l'eau, maintenant grimpé au faite des branches, secouait les arbres à les déraciner. En deux bonds il fonça sur la route, souleva la poussière à pleine rafale, entraîna les feuilles sèches dans une danse folle et poussa même, hors de son chemin, un passant. Puis il harcela la rivière qui écumait, moutonneuse, et colla les embarcations à la grève, ébranla les

toits des vieux bâtiments, ouvrit les portes à deux battants et courut aux champs coucher un dernier regain : un vent du diable, hurlant à la mort. Il fit rouler un bidon jusqu'au bas du talus. (S, p. 99)

L'épisode débute ainsi par une longue personnification du vent qui préfigure non seulement le tohu-bohu que provoquera l'arrivée du Survenant au Chenal du Moine, mais aussi la passion qui emportera Angéline. Celle-ci, en effet, est littéralement attaquée par le vent juste avant sa rencontre avec le Survenant :

Personnification

Avant de s'engager dans le sentier oblique conduisant à la maison des Beauchemin, Angéline Desmarais s'arrêta près de la haie vive et chercha son souffle. À marcher seule, elle trouvait la route longue et, au tournant de la montée, le vent embusqué dans les saules l'avait assailli à la gorge et quasiment jetée par terre. (S, p. 97)

Guèvremont, par la personnification du vent, fait coexister la morale et son envers : la force sauvage, sexuelle et inconsciente symbolisée par le coup de vent annonce, prépare et symbolise la saisie d'Angéline. L'écriture de Guèvremont est hautement symbolique, et même les phrases employées au sens propre peuvent se révéler avoir un double sens : ainsi de la route qui semble longue à l'héroïne dans sa solitude, ainsi du « souffle » (« force qui anime, inspire, crée ») qu'elle cherche et qui lui apparaîtra sous forme de vent. Or, à plusieurs reprises dans le roman, la paronomase rapproche le Survenant et le vent :

— [...] J'aurais jamais dû faire parler ce grand fou de Venant.

Puis elle écouta : pour toute réponse, un ronflement d'homme ivre, le sifflement du vent. (S, p.204)

Angéline tourna légèrement la tête. [...] la figure colorée du Survenant, les cheveux roux au vent, tranchait sur le rideau de ciel pur.» (S, p. 218)

Paronomases

La comparaison se prête également à ces rapprochements : « Après s'être dandiné mollement de bord en bord de l'embrasement, le Survenant se décida à franchir le seuil de la porte, levant les pieds de façon exagérée. Comme un arbre à tous les vents, il chancelait » (S, p. 198). Le récit, par diverses comparaisons, métaphores et développements thématiques, travaille à combler l'espace séparant le vent du Survenant. « Fend-le-vent », comme l'appelle Phonsine (S, p. 112), « rentre en bourrasque dans la maison » (M-D, p. 209), ouverte par le père Didace à tout venant, à tout vent.

À moins de verser dans le fantastique ou dans le symbolisme à la Maeterlinck, la personnification est impossible à incarner à la radio ou à l'écran. Une première lecture de l'adaptation radiophonique du troisième chapitre peut d'ailleurs laisser croire que Guèvremont déclare forfait : au début du neuvième épisode, elle renonce en effet à mettre directement en scène la personnification du vent et se contente de donner au narrateur les lignes mêmes de son roman citées plus haut. Elle ajoute toutefois une réplique qui fait directement le lien entre Venant et le Vent :

NARRATEUR Mais est-ce bien seulement le vent qui empêche Angéline Desmarais d'avancer? *Stop*. Depuis dimanche après-midi elle ne fait que songer à l'étranger qui l'a secourue sur la

route, après qu'Odilon Provençal l'eut abandonnée. (RRS, n° 9, 4 oct. 1962, p. 1)

Cette réplique fait surtout le lien avec une scène inédite, inventée pour le radiroman, qui constitue la véritable transposition du coup de vent. Guèvremont, pour exprimer la saisie, utilise une scène qui n'est pas sans rappeler celle qui arrive vers la fin du roman, où le cheval d'Angéline s'emballe à l'approche d'une automobile alors que le Survenant se fait dire la bonne aventure par une jeune gitane. Dans le radiroman, la nouvelle scène, dans le huitième épisode, exprime, simultanément la passion amoureuse naissante d'Angéline pour le Survenant et la jalousie d'Odilon Provençal, le rival du Survenant. En effet, c'est Odilon qui, suite au refus d'Angéline d'envisager leur mariage, cause l'emballement du cheval :

ODILON Ça revient au même. *De plus en plus en colère.* Qui c'est que ça t'prend d'abord? Un gâs d'la ville? Ou ben don... un chéti garnement... comme le SURVENANT!

ANGÉLINE *Perdue.* Quel Survenant?

ODILON *Il saute en bas de la voiture.* Quiens! Le v'là justement sur la route! Arrange-toi avec!... Corneille, va! ^{FO}

ANGÉLINE *Le cheval part au galop.* Odilon! Me laisser de même sans m'avertir. Arrié! Le Blond. Arrié!

SURVENANT Ouô don! *Il a sauté à la bride du cheval. Le cheval ralentit petit à petit.* Ayez pas peur! Ayez pas peur!

ANGÉLINE C'est pas tant la peur! Mais j'suis restée saisie. Me faire un affront semblable en plein cœur du village.

SURVENANT Pour dire le vrai, votre cavalier vous a faussé compagnie un peu vite, la belle! Mais les chicanes d'amoureux... durent peu.

ANGÉLINE *Promptement.* C'est pas mon cavalier!

SURVENANT Vous protestez trop vite!

ANGÉLINE Non, non, quand je vous le dis!

SURVENANT Je peux aller vous reconduire chez vous?

ANGÉLINA C'est pas la peine. D'ailleurs j'ai l'habitude de mener un cheval. Seulement, comme je vous le disais tantôt, je suis restée saisie. Passez-moi les guides. (RRS, n° 8, 3 oct. 1962, p. 7)

Le double emploi du mot « saisie » (que le narrateur du radioroman reprendra dans l'épisode suivant pour décrire le coup de foudre d'Angélina) montre clairement la parenté des épisodes et la redondance symbolique de leur fonction. Le terme « cavalier » utilisé par le Survenant fait également le lien entre les lexiques équestre et amoureux.

Dans le roman, la fascination d'Angélina pour le Survenant s'exprime par une série de métaphores : la main du Grand-dieu-des-routes devient une étoile, sa chevelure, un feu de forêt : « En l'apercevant tantôt, elle avait songé : "C'est pire qu'un feu de forêt" » (S, p. 105). Ces courtes métaphores se transposent très facilement dans le discours du personnage : « C'est de lui voir la chevelure. Si on dirait pas... un vrai feu d'forêt » (TRS n° 2, 9 novembre 1954, p. 7). Il en va tout autrement des métaphores plus longues :

Métaphore 1	Ce grand rire!... Elle l'entendait encore. Il faisait lever en elle toute une volée d'émoi. Le grand rire clair
Métaphore 2	résonnait de partout, aussi sonore que la Pèlerine, la cloche de Sainte-Anne-de-Sorel quand le temps est
Comparaison 1	écho.
Comparaison 2	Angélina ne se reconnaissait plus : ses tempes battaient, dans une montée de sang, ainsi que sous les coups de deux mains acharnées. (S, p. 105)

L'ensemble de ces figures forme une « figure complexe »²⁴ dont l'unité est à chercher dans le lexique de la cloche qui essaime à travers tout le passage (« volée », « résonnait de partout », « cloche », « battaient », « coups »). L'un des aspects les plus fascinants de cette figure complexe est le fait qu'elle unit les deux personnages : la métaphore 1 et la comparaison 2 décrivent en effet le violent émoi d'Angélina tandis que la métaphore 2 et la comparaison 1 s'appliquent au rire du Survenant. Cette fusion amoureuse des personnages revient d'ailleurs plus loin dans le roman avec l'image de l'harmonie rythmique du cœur d'Angélina, du rire du Survenant et de l'angélus de la Pèlerine :

Son cœur battait fort contre sa poitrine comme pour s'en échapper et courir au devant du bonheur. Elle le comprima à deux mains et écouta : dans le midi bleu, un grand rire clair se mêlait à la cloche de l'angélus et les deux sonnaient l'allégresse à pleine volée » (S, p. 218).

Dans le téléroman, seule la comparaison est reprise, en discours direct, par Angélina :

ON ENTEND LE RIRE DU SURVENANT.

ANGÉLINA Ce grand rire! Comme la Pèlerine, la cloche de Sainte-Anne, de Sorel, quand le temps est écho! (TRS, n° 2, 9 novembre 1954, p. 7)

La métaphore, on le voit, est réduite à sa plus simple expression et n'est plus à même d'exprimer la fusion d'Angélina et du Survenant. Guèvremont, toutefois, ajoute une série de nouvelles scènes dans le but de transposer celle-ci. Après avoir associé le rire du Survenant à la Pèlerine, l'auteure associe Angélina au son de l'harmonium qui se trouve chez elle:

²⁴ Pour une analyse détaillée de cette figure, voir Décarie 2006.

Le couvercle de l'harmonium est rabattu... Elle [Angéline] le soulève un peu. Le rabat. Le soulève et effleure les notes rêveusement. Puis entendant quelqu'un le rabat. (*TRS*, n° 2, 9 nov. 1954, p. 13)

Ce quelqu'un est Odilon Provençal, qui lui demande de lui accorder la faveur de la veillée en vue d'un mariage. Elle refuse, mais un mariage d'une autre sorte a toutefois lieu, ou plutôt un accord, une harmonie :

Odilon sort. Angéline s'en va à l'harmonium, soulève le couvercle et caresse les notes. Elle en touche quelques-unes qui se mêlent à la cloche de Sainte-Anne de Sorel... (*TRS*, n° 2, 9 nov. 1954, p. 15)

On peut également lire cette image comme un petit clin d'œil au travail d'adaptation. Elle décrit en effet très bien la polyphonie et les jeux d'échos que les multiples variations intermédiatiques introduisent dans le cycle du Survenant.

Les figures du troisième chapitre montrent à quel point le travail d'adaptation est en même temps un exercice de relecture et de réécriture qui se rapproche souvent du commentaire, voire, dans le cas des figures, d'une auto-interprétation. Des procédés d'écriture qui n'étaient sans doute pas pleinement conscients au moment de l'écriture du roman apparaissent ainsi en pleine lumière. Il existe par exemple une curieuse figure de style, assez proche de l'isolexisme par dérivation dont parle Bernard Dupriez (« variations lexicales : sous différents vocables, on a toujours la même lexie », Dupriez, p. 266), qui traverse l'œuvre romanesque de Guévremont, et qui établit une relation entre les noms du personnage principal – survenant, Survenant, le Survenant, Venant – et les variations lexicales du verbe « venir ». Voici un florilège de la figure en question, que j'ai nommée « venance » (voir Décarie 2001) :

Venance

Venant vint sur le point d'ajouter [...] (S, p. 110);
 [...] la première voiture à revenir au chenal après la
 grande messe ramena le Survenant (S, p. 167);
 À l'avenir, tâche donc de te comporter comme un
 homme, Survenant. (S p. 210);
 [...] il devient davantage le Venant à Beauchemin [...] (S, p. 264);
 Venant prévint l'Étrangleur [...] (S, p. 253);
 Quand elle parvint au seuil de la porte, Venant lui
 demanda [...] (S, p. 266);
 Les prévenances du Survenant lui manquaient. (M-D,
 p. 93);
 Tu nieras toujours pas que le Survenant était préve-
 nant comme on en voit rarement?
 (M-D, . 126)

Ces rapprochements, comme je l'ai montré dans mon article, jouent un rôle non négligeable dans le développement du personnage et du roman. L'association « Survenant/revenant » s'inscrit par exemple en sous-main dans la relation des divers personnages avec l'étranger :

Le Survenant, sans passé, sans nom, sans attaches, permet à chacun de projeter sur lui ses désirs ou ses craintes; permet aux pulsions et aux souvenirs d'affleurer, de venir, de revenir. Son étrangeté absolue mène paradoxalement au fantasme d'une parenté, d'une familiarité: à chaque personnage son Survenant, son «revenant». (Décarie, 2001, p. 370)

Ces rapports, toujours implicites dans les romans, deviennent explicites dans le radiroman :

PHONSINE	<i>Avec mépris. Un survenant... Ricane.</i>
SURVENANT	Oui un <i>survenant</i> pour les gens du Chenal du Moine. Mais ... <i>mais</i> (<i>s'amuse à apeurer Phonsine</i>) ...qui t'dit que je ne suis pas plutôt... un... <i>revenant</i> . Oui un <i>revenant</i> ...
PHONSINE	Fais-moi pas peur, <i>Survenant</i> . <i>On entend le vent</i> .
SURVENANT	As-tu entendu?
PHONSINE	Le <i>vent</i> ?
SURVENANT	Je sais pas. <i>Stop</i> . Écoute! <i>Le vent augmente</i> .
PHONSINE	Voyons donc! C'est les liards qui s'lamentent.
SURVENANT	Es-tu sûr que je suis pas <i>revenu</i> de l'autre monde pour expier quelque crime que j'aurais commis de mon vivant?
PHONSINE	Arrête donc de m'faire des peurs semblables...
SURVENANT	Quoi, t'as jamais entendu parler des âmes errantes sur la terre... (RRS, n° 22, 23 oct. 1962, p. 1-2)

L'association Survenant-revenant s'enrichit ici de la relation purement sonore de Venant et du vent. Guèvremont, dans le radiroman puis dans le téléroman, recommence, sous une autre forme, ce qu'elle a déjà achevé. Dans une entrevue avec Louis Pelletier-Dlamini, elle s'est expliquée sur ce travail de parachèvement, et sur sa valeur :

– Mais, Madame, ne croyez-vous, pas que le succès d'un roman entraînant les succès radiophoniques et télévisés aient nui à votre évolution littéraire?

– À mon évolution littéraire proprement dite, non! Je n'ai jamais cessé d'écrire et de lire depuis. Et je crois que chaque paragraphe bien équilibré, quelle que soit sa destination, parachève une forme de style, fournit une autre lueur sur ce terrible métier qu'est la Littérature. (1967, p. 84)

Anne Besson montre que la forme du cycle repose sur le fait de permettre la « coexistence entre unité et discontinuité, répétition et diversité » (p. 13). Pour étudier le Cycle du Survenant, le critique doit lui-même respecter cet équilibre et éviter deux types de réduction de l'œuvre de Guèvremont. La

première réduction, la plus courante, consiste à ne pas suffisamment tenir compte de l'homogénéité de l'œuvre en séparant trop radicalement l'œuvre littéraire et l'œuvre médiatique. Les raisons et les présupposés de l'exclusion des genres médiatiques du domaine de la littérature sont trop complexes et trop nombreux pour être abordés ici. Toutefois, le travail d'orfèvre opéré par Guèvremont pour faire passer ses figures du roman au radiroman et au téléroman témoigne avec éloquence de la littérarité des écritures radiophonique et télévisuelle.

La seconde réduction consisterait à ne pas suffisamment tenir compte de l'hétérogénéité de l'œuvre. Une des limites de la théorie des figures de style, est, on l'a vu, de ne pas s'être suffisamment intéressée aux variations génériques ou intermédiatiques. L'étude de l'adaptation des figures du cycle de Guèvremont montre à quel point les divers changements de genre bouleversent l'écriture et comment le passage d'une rhétorique du roman aux rhétoriques du radiroman et du téléroman est complexe et souvent difficile.

Bibliographie

Œuvres de Germaine Guèvremont

« L'arrivée de Venant » et « L'abandon », *Gants du ciel*, n° 2, décembre 1943, p. 21-32 (première version des chapitres I et XVII du *Survenant*).

Le Survenant, édition critique par Yvan G. Lepage, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », [1945] 1989.

Marie-Didace, édition critique par Yvan G. Lepage, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », [1947] 1996.

Le Survenant, Radioroman (CBF, 31 août 1953 - 6 mai 1955; repris à CKVL, septembre 1962 - juin 1965), Bibliothèque et archives Canada, Fonds Germaine Guèvremont, LMS 0260, 2004-03, série 1.

Le Survenant, téléroman, saisons 1 à 3, CBFT, réalisation M. Leroux, BanQ, Fonds de l'Institut de recherches sur la littérature radiophonique et télévisuelle, (1 mai 1956 - 9 juillet 1957); Fonds Germaine Guèvremont, LMS 0260, 2004-03, série 2 [Première saison : 2 novembre 1954 - 26 avril 1955, 22 épisodes. Deuxième saison : 18 octobre 1955 - 10 juillet 1956, 21 épisodes. Troisième saison : 16 octobre 1956 - 9 juillet 1957, 39 épisodes.]

Autres œuvres citées

AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006.

BESSON Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2004.

BACRY Pierre, *Les figures de style*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1992.

DÉCARIE David, « Le relais des survenants chez G. Guèvremont », *Voix et images*, vol. XXVI, n° 2, hiver 2001, p. 359-383.

DÉCARIE David, « Résonances. Interfiguralité chez G. Guèvremont », dans *La rhétorique au féminin* (sous la direction d'Annette Hayward), Québec, Nota bene, 2006, p. 315-333.

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, 1984.

DUCROT Oswald, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004.

PELLETIER-DLAMINI Louis, « Germaine Guèvremont. Rencontre avec l'auteur du *Survenant* », *Châtelaine*, vol. VIII, n° 4, avril 1967, p. 32, 33, 84, 86, 88.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Wolfgang Johannes Kayser, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

RABATEL Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

SMART Patricia, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, Québec/Amérique, 1988.

TRAVERSO Véronique, *L'analyse des conversations*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1999.

WHITE Roger M., *The Structure of Metaphor*, Cambridge, Blackwell Publishers, 1996.

Sites Internet

KAEMPFER Jean et Filippo ZANGHI (2003). *La voix narrative, Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/>

JENNY, Laurent (2003). *Les figures de rhétorique, Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne,

<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/>

JENNY, Laurent (2003). *Dialogisme et polyphonie, Méthodes et problèmes*, Genève, Département de français moderne
<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/>

Résumé

Le Cycle du Survenant est une œuvre plurigénérique et intermédiaire. Les divers changements de genre qui traversent l'œuvre provoquent de véritables bouleversements dans l'écriture de Guèvremont, notamment au niveau des figures de style. L'étude du passage des figures des trois premiers chapitres du roman *Le Survenant* vers le radioroman et le téléroman du même nom permet de mieux comprendre les spécificités rhétoriques de ces trois genres ainsi que les défis posés par les adaptations radiophonique et télévisuelle.

Abstract

The Survenant cycle is multi-genre and intermedial. The many shifts in genre that took place over the course of Guèvremont's career led to important changes in her writing, notably in terms of the rhetorical figures used. The study of the transformation of figures from the first three chapters of *Le Survenant* in the radio and televisual adaptations of this novel provides a better understanding of the rhetorical singularities of these three genres, as well as of the challenges posed by adaptations to different media.

Éric Chevillard : *Choir* « sans intention » — mais vers le haut

Roger-Michel Allemand

Laboratoire Babel – Université du Sud Toulon - Var

Roger-Michel Allemand – D’abord, un compliment : en découvrant le début de *Choir*, j’ai aussitôt pensé à Beckett, l’un de vos « auteurs contagieux » (Chevillard, 2009a, p. 20), mais le cadeau n’est pas empoisonné : c’est bien du Chevillard quand même. Quelle influence du grand Sam sur votre écriture ?

Éric Chevillard – Cette question des influences est très difficile à démêler. Ce serait comme de demander à ma fille Agathe dans quelle mesure elle doit sa jolie mine à la crème dont elle est si gourmande. L’écrivain est bien sûr impressionné par les œuvres dont il s’est nourri. Mais n’oublions pas qu’il ne les a pas choisies par hasard. Lorsqu’il est venu vers elles, c’est

avec un instinct aussi sûr que celui des bêtes qui vont mâchonner l'herbe médicinale que leur état réclame. L'influence ne s'exerce que sur celui qui était prédisposé à la recevoir. Elle est elle-même déterminée, oserai-je avancer, et non seulement par goût du paradoxe. D'une certaine façon, elle est seconde, de même que l'eau n'étanche que la soif.

R.-M. A. – Et boire, lire, écrire pour le plaisir ?

É. C. – Certainement, et pour toutes les autres bonnes ou mauvaises raisons qui font aussi que l'on respire. Le plaisir d'écrire est chose extrêmement difficile à analyser parce qu'il est fait d'abord de prescience, d'une promesse — la *première palpitation de Lolita* dont parlait Nabokov ; y entre ensuite, après coup, la satisfaction d'en avoir fini, c'est-à-dire à la fois d'être parvenu sans déshonneur au terme d'une entreprise que l'on a pu juger audacieuse et même périlleuse et d'en être aussi bien débarrassé. Mais ce double plaisir qui ne semble jamais coïncider avec l'acte précis et présent d'écrire, l'écrivain ne le rencontre pourtant pas seulement aux deux bouts de son œuvre, mais sans cesse, aux deux bouts de chacune de ses phrases, si bien qu'en somme il est payé de la peine qu'il éprouve en s'efforçant de les joindre.

R.-M. A. – Par le jeu de la typographie et la disposition du texte, votre roman est susceptible d'une lecture assez théâtrale. Est-ce délibéré de votre part ?

É. C. – Vous évoquez le début de *Choir* et quelques autres passages du roman qui prennent la forme d'une prière ou d'une profération. Dans ces pages, effectivement, des voix s'élèvent, le chœur suppliant de cette population damnée sur son île inhospitalière.

R.-M. A. – Oui, justement, si nous parlions de la dimension tragique ?

É. C. – Elle est présente et pour la première fois aussi littéralement dans ce livre, même si je ne peux m'empêcher, évidemment, de traiter avec une certaine ironie toutes les figures douloureuses et grimaçantes de la tragédie, ce qui ne me paraît pas contradictoire, car cet aspect théâtral, hyperbolique, outré, est de fait constitutif du tragique, non seulement en littérature mais dans la vie même, conditionnée il est vrai pour une bonne part par la littérature, ne l'oublions jamais.

R.-M. A. – Par la syntaxe, le rythme, les thèmes, *Choir* confirme l'empreinte de Michaux, en particulier pour l'espèce de rage que vous donnez à lire. Contre quoi ou qui, au fait, votre rage ?

É. C. – Concernant cette possible empreinte de Michaux, je ne peux que vous répéter ce que je vous disais à propos de Beckett. Mes livres sont tous habités par une espèce de colère ou de hargne. Toute tentative littéraire ou poétique vise à réformer l'ordre des choses, à ordonner un monde où la parole performative, toute-puissante, substituerait ses injonctions et ses rythmes aux structures du système en vigueur. C'est une illusion qui va loin et qui est confortée par notre appréhension humaine de la réalité, fondée en effet sur le langage. Nous ne connaissons que ce que nous nommons. Notre premier réflexe est de donner un nom aux plantes, aux insectes, aux virus que nous découvrons. Ainsi nous les saisissons, entre ces pinces ou ces tenailles. De là à penser que, si nous les nommions différemment, si nous les nommions mieux, si vraiment nous trouvions le mot juste, le monde serait à notre convenance, il n'y a qu'un pas que franchissent allègrement, ou plus pesamment, c'est selon, les écrivains. Parfois, ils aggravent la situation... C'est pourquoi les

mauvais livres ne sont pas anodins et pourquoi notre colère contre les impostures littéraires puise elle aussi dans notre ressentiment à l'égard du réel lui-même et de ses approximations, de ses faillites ou de sa trivialité.

R.-M. A. – Il me semble que l'on n'attache pas assez d'importance à l'humour dans ce que vous écrivez. C'est bêtement dit, sans doute, mais vous êtes très drôle : à la fois très sombre et illuminé d'éclairs de rire.

É. C. – Je ne sais si je m'autoriserais à écrire, en tout cas à publier, si cette dimension n'était pas constitutive de mon écriture. Il y a dans l'humour une violence que l'on ne perçoit pas toujours parce qu'elle est bienveillante, pourrait-on dire, peut-être même est-elle une forme, dénuée de mièvrerie, de la compassion. Il n'empêche, comme disait Dubuffet, *il y a dans la cocasserie de la foudre*. Des sentiments ou des idées qui ne sont pas toujours très glorieux, teintés d'amertume ou d'impuissance, y trouvent également à s'exprimer de manière décalée, sans emprunter le ton de la déploration, qui est vite insupportable et qui par ailleurs les désamorce en les coulant dans le ciment de la langue commune, laquelle par principe ne peut énoncer que des banalités.

R.-M. A. – Vous parlez de bienveillance, mais la dérision, n'est-ce pas aussi, comme le dit Jean-Bertrand Pontalis, une manière de récuser ce que l'on doit aux autres ?

É. C. – Peut-être. Je ne prétends pas en écrivant n'obéir qu'à de nobles instincts !

R.-M. A. – On ressent une agressivité assumée dans vos livres, y compris à l'encontre du lecteur, que vous installez souvent dans une situation de tension. À quoi correspond-elle ?

É. C. – Plus exactement, l’auteur, le narrateur, le personnage, le lecteur sont dans mes romans des entités fictives, presque interchangeables, ce qui peut créer en effet une sensation d’inconfort, mais engage chacun dans l’aventure du livre qui, pardonnez-moi de répéter cette formule que j’emploie souvent, doit être pour m’intéresser une aventure de conscience. L’agressivité que vous évoquez est souvent feinte, et cette feinte même participe du pacte de lecture tacite que le lecteur, s’il ne lâche pas très vite le livre, accepte. Tout cela est d’autant plus nécessaire, si l’on veut que quelque chose se passe qui ne soit pas simple divertissement, que nous nous installons toujours pour lire dans un bon fauteuil, dans un lit, sur une chaise de jardin, dans l’ombre parfumée d’un bel arbre en fleurs, et que cette situation de confort est plutôt propice à l’assoupissement.

R.-M. A. – Cela me rappelle votre réponse à l’enquête *Écrire, pourquoi ?* Vous retourniez la question, comme un miroir au lecteur, en demandant : « Pourquoi vous pas ? » Ce qui était à la fois justifié — quoique tout le monde ne soit pas forcé d’être écrivain — et très habile, puisque, *in fine*, vous ne répondiez pas directement à la question qui *vous* était posée. « Qui nourrit votre tigre ? », demandiez-vous (Chevillard, 2005c, p. 23). Or, aux sources extrême-orientales de cette allégorie, il ne s’agit pas simplement de le nourrir, le tigre, mais aussi de l’apprivoiser. Le vôtre, quel est-il ? L’avez-vous dompté ?

É. C. – Le tigre dévorant, c’est l’angoisse, c’est l’énigme, c’est l’insatisfaction, allez dompter cet animal ! Mais il est permis de le trouver beau et de l’aimer. Serait-il très intéressant d’ailleurs de le faire asseoir sur un tabouret de cirque ? Parfois, comme dans *L’Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, me

viendrait plutôt le désir de le réintroduire dans nos contrées, avec sa faim terrible et les enjeux décisifs que sa présence fait renaître.

R.-M. A. – Ne préférez-vous pas au fond la sauvagerie, comme le suggérerait une certaine inclination pour des âges dits « primitifs » que l'on constate dans *Préhistoire*, *Scalps* ou *En territoire cheyenne* ?

É. C. – C'est une nostalgie très littéraire, j'en ai bien conscience. Mais l'idée me plaît que l'on puisse ainsi renouer par l'art et ses façons si raffinées avec une certaine sauvagerie, en effet, de laquelle paradoxalement nos instincts se sont coupés.

R.-M. A. – Restons donc à la métaphore zoologique, si vous le voulez bien : pourquoi tant d'animaux dans votre œuvre — je pense en particulier à l'autruchon de *Palafox*, aux crustacés de *La Nébuleuse du crabe* ou aux animaux éponymes de *Du hérisson* et de *Sans l'orang-outan* ?

É. C. – Plusieurs raisons, dont la plus primaire : j'aime les animaux, leur variété infinie qui nous distrait si opportunément des rôles peu nombreux que nous sommes amenés presque inévitablement à incarner tour à tour dans le cours d'une vie d'homme et qui compense aussi la pauvreté de notre imagination. Les animaux nous proposent en outre des figures allégoriques, métaphoriques ou fabuleuses très excitantes pour l'écrivain, je ne suis pas le premier à m'en être avisé. Enfin, j'ai la conscience très vive que ce monde leur appartient tout autant qu'à l'homme et qu'ils semblent même plus soucieux que lui d'en préserver les équilibres. Je préfigure dans *Choir* un avenir plutôt favorable aux punaises...

R.-M. A. – À propos, votre ironie affichée à l'égard du genre autofictionnel dans les deux volumes de votre journal (Chevillard, 2009a et 2010b) n'est pas sans rapports avec *Du hérisson*, justement, où le « nuisible » empêchait la réalisation du projet autobiographique. Ce mystère du hérisson, l'avez-vous percé ?

É. C. – *L'Autofictif* obéit en réalité à la même logique paradoxale que mes livres. La dérision n'en est qu'un aspect. Ce n'est pas à moi sans doute de lever ce masque grimaçant, puisque je m'en affuble volontiers. Disons que je commence toujours par jouer avec les codes des genres que mon écriture investit, mais cela plutôt afin de me garder des stéréotypes qu'ils reproduisent à l'infini. Il y a une loi du genre qui finit par le rendre stérile. J'aimerais les revivifier et non nécessairement les démolir, mais cela passe effectivement par un travail de sape que l'ironie accomplit à merveille. Quant au mystère du hérisson, il reste entier, puisque dans ce livre, l'animal incarne l'énigme qui est au cœur de toute entreprise artistique : c'est justement ce qui se dresse devant elle pour l'empêcher ou la paralyser qui l'excite et la justifie.

R.-M. A. – N'y a-t-il pas un certain rejet de la matière, de tout ce qui est matériel dans votre œuvre, jusqu'au dégoût et au déchet, dans le traitement ironique même, comme c'est le cas, par exemple, dans *Le Caoutchouc décidément* ?

É. C. – Sans doute avez-vous raison, je ne suis pas un écrivain très concret, très physique. Plus attiré par les spéculations et les paradoxes de l'intelligence. Le panthéisme niais d'une certaine littérature m'agace. L'extase matérielle n'est pas pour moi. Je n'ouvre pas non plus un livre dans l'espoir de sentir les pins des Landes ou d'éprouver dans ma main le poids de chair d'un lièvre mort. Les choses, oui, mais

alors selon Ponge, leur équivalent-texte pourrait-on dire. Le corps ne m'inspire pas davantage, ses besoins, ses désirs, il m'encombre quand j'écris, toutes ses voluptés sont extra-littéraires, à croire qu'il a toujours mieux à faire ailleurs. Je sais que certains écrivains sont dans un véritable engagement physique lorsqu'ils travaillent, pas moi ; il y a d'un côté l'écriture, de l'autre le sport... Je pense que le texte entend se substituer au corps et, pour cela, il tente de l'évacuer. Il y a pourtant le petit plaisir du geste d'écrire, comme on dessine, la graphie, la papeterie, la volupté revient par là, en douce.

R.-M. A. – Volupté, vanité... L'écrivain en personne n'est-il pas vain ? À tout le moins, sous votre plume, ridicule ou dérisoire, à la mesure du *Vaillant petit tailleur* tueur de mouches ou de Voltaire dont vous dites, dans *L'Autofictif*, qu'il aura surtout laissé son nom à un style de fauteuil : scandaleux et plaisant raccourci !

É. C. – Je dis plus exactement qu'il pensait rester pour ses tragédies et que l'on a retenu surtout son fauteuil, mais en ce cas précis il s'agissait de me moquer du cliché rebattu, répété à l'envi pour illustrer l'aveuglement des écrivains, d'un Voltaire candide et même ingénu préférant ses pièces à ses contes. Pour la vanité de l'écrivain et de la littérature, j'en ai conscience par accès, mais toute activité humaine me semble pareillement vouée à ces instants de crucifiante réflexivité. Finalement, je n'ai pas l'impression d'exercer le plus sot des métiers.

R.-M. A. – Votre (auto)dérision, à quoi tient-elle ?

É. C. – Un tour de plus de la conscience sur elle-même, pour ne pas être dupe, sans doute. C'est peut-être un peu pathétique... On finit de toute façon ligoté dans le lasso de la subtilité.

R.-M. A. – Si j'ai bien compris, vous écrivez pour déranger les habitudes, y compris en rompant ce que l'on pourrait appeler le pacte de complicité avec vos lecteurs. Il s'agit bien de démasquer les conventions, n'est-ce pas ?

É. C. – Ce n'est pas non plus un cheval de bataille ou une croisade idéologique, obsessionnelle et systématique. Je ne poursuis pas un but absolu quand j'écris, je suis sans intention ni avenir, j'habite le texte, je vis là. Il se trouve que les conventions me pèsent dans cette vie qui est la mienne, à ce moment-là ; la sensation claustrophobe d'être enfermé dans une bibliothèque ; la nécessité alors d'une fenêtre, d'une ouverture ; au moins arranger ce monde-là à ma convenance ; travailler au ciseau la langue de bois de la littérature qui existe aussi.

R.-M. A. – Ce côté artisanal rejoint celui des « Lumières », non ? Cette critique de la société actuelle (Chevillard, 2005c), des discours pontifiants (2006), des représentations admises. Dans plusieurs de vos œuvres (1997, 2001, 2005a, 2007b), la proximité à Swift n'est pas fortuite, j'imagine ?

É. C. – Cette tentation satirique se trouve dans mes livres, je dois bien en convenir. Je m'en prends volontiers à la littérature parce que c'est elle qui fixe et entérine nos représentations du monde. Tout discours pontifiant ou figé est comme une lave froide ou une pluie de cendres sur Pompéi. C'est pourquoi d'ailleurs cet exercice de l'entretien auquel nous nous livrons pourrait bien me mettre en contradiction avec moi-même, tant il est tentant de s'y montrer péremptoire, complaisant, et pour tout dire ridiculement arrogant : dorénavant, que cela plaise ou non, c'est moi qui déciderait de ce qu'il convient de retenir et de rejeter de la production

littéraire contemporaine... Bon, allez, je me fais un peu prier par coquetterie, mais puisque le poste est libre, je l'accepte.

R.-M. A. – Parmi vos voyages *extravagants*, revenons à *Choir*, à l'île de Choir, à cette île dont on n'est même pas certain que c'en soit une, mais admettons : c'est l'envers, glacial, de la matrice et de la féminité, non ?

É. C. – Oui, pourquoi ne pas dire les choses ainsi. C'est un monde qui délègue son salut à la providence, qui perpétue obstinément la malédiction en s'imaginant qu'elle est la condition même de ce salut. Un monde qui jouit perversement de ses faillites, qui se complaît dans son insuffisance et sa noirceur, le monde que les religions favorisent parce qu'il est propice au déploiement de leurs illusions et de leurs chimères et, accessoirement, de leur pouvoir.

R.-M. A. – Je vous disais cela parce que la question de la naissance et de l'enfance est au cœur de plusieurs de vos livres, non seulement dans *La Nébuleuse du crabe* et *Le Vaillant petit tailleur*, mais aussi dans *Palafox* ou dans *Scalps*, qui partagent avec *Choir* la métaphore de l'œuf. Interrogation ontologique ou questionnement poétique ? Retour aux fondements d'une angoisse de l'existence ou du surgissement d'une écriture ?

É. C. – L'œuf est le plus parfait objet, qu'il faut briser hélas pour que quelque chose advienne. Ça commence mal, donc. Mais ça commence, ça recommence, on peut de nouveau y croire, croire que quelque chose de nouveau peut se produire. C'est la beauté et la force de la vie, que je ne méconnaissais pas. Raison pour laquelle, dans *Choir* encore, je m'insurge contre ces multiples avatars de la damnation ou du péché originel qui coupent tout essor. C'est aussi, comme vous le suggérez, le

songe du livre absolument libre, le « livre sans Nisard » tel que je l'évoque dans *Démolir Nisard*, où s'ouvriraient au moins pour l'esprit des perspectives dégagées, où l'innocence et l'invention seraient possibles comme aux commencements des temps.

R.-M. A. – « Je suis né avec ce cerne noir. » (Chevillard, 2005b, p. 11). Vos livres seraient-ils œuvres de mélancolie ?

É. C. – L'œuvre de Chaissac me paraît exemplaire justement de cette innocence et de cette invention possibles encore à l'intérieur du cerne noir qui est la conscience exacerbée et douloureuse des limites humaines. On ne peut guère faire mieux. C'est à une telle lucidité que mes livres aspirent, une lucidité qui saurait concentrer sa lumière afin que celle-ci ne soit pas seulement la torche impitoyable braquée sur le cadavre, mais qu'elle éclaire aussi la scène où pourrait naître enfin cet art supérieur que Nietzsche imaginait, *celui de l'invention des fêtes*.

R.-M. A. – « L'homme est une corde tendue entre l'animal et le surhumain — une corde par-dessus un abîme. » : *Ainsi parlait Zarathoustra* (Nietzsche, 1983, p. 10)...

É. C. – Cela aurait fait un bel exergue à *Choir* ! Regrets, regrets... Mais enfin, Nietzsche n'a pas écrit non plus pour fournir en exergues les écrivains français du début du XXI^e comme certains d'entre eux semblent le croire...

R.-M. A. – Et le thème, omniprésent, de la mort (Chevillard, 1987, 1989, 1995, 1999, 2007a, 2010a) : quelle permanence et quelles évolutions dans cette veine d'inspiration ?

É. C. – Je ne suis pas sûr hélas que la mort soit un thème. La main qui écrit est déjà celle du mourant qui se crispe sur son

drap. Petits mouvements des doigts, la vie encore qui lutte. Je n'ai pas grand-chose d'original à dire à ce propos. L'écrivain s'évertue à évacuer la mort ; ce faisant, il ne cesse d'en convoquer la menace. Dans mes premiers livres, je jouais sans doute plus légèrement avec cette idée mais à mesure que celle-ci se précise, elle devient constitutive de mes moindres phrases. Pour autant, je crois la mort nécessaire. Que ferions-nous d'une vie éternelle ? De même, qui écrirait infiniment ?

R.-M. A. – Dans *Choir*, vous évoquez de « [f]ragiles banquises qui ne supportent pas le poids d'un enfant » (Chevillard, 2010a, p. 11). Impossible donc d'y laisser la moindre trace. Or la préoccupation de l'empreinte transparaît dans plusieurs de vos livres : la postérité, éphémère et reniée, laissée par Désiré Nisard (2006), les amnésies du vieux préhistorien (2001), les vestiges de la grotte de Pales (1994). Que pouvez-vous dire de cela ?

É. C. – Nous rêvons sans doute d'une vie aussi irréfutable que la mort, aussi définitive. De là cette idée de la postérité qui serait la mort considérée comme la vie même de l'œuvre une fois celle-ci accomplie. Puisque la vie est brève et fragile, dotons nos livres des qualités et propriétés de la mort. Un magnifique mais solide sophisme... N'oublions pas non plus, comme le disait Michaux, que celui *qui laisse une trace laisse une plaie*. Nous aimons pourtant les vestiges, les parchemins, les peintures pariétales, les ruines, et jusqu'aux tessons de poterie, jusqu'aux ossements fossilisés, souvenirs émouvants de nos vies antérieures ; pourquoi ne pas glisser quelques livres aussi dans ce précieux autant que dérisoire trésor ? Nous ne pouvons tout de même pas ne conserver que des pointes de flèches et des douilles d'obus...

R.-M. A. – L'impossible retour d'Ilinuk dans *Choir*, c'est un peu comme celui du Quetzalcoatl, voire celui de Godot : face à la déréliction, l'écriture est-elle un exorcisme ?

É. C. – Alors cette magie n'agit pas, mais la médecine non plus, contre le mal, pas bien longtemps en tout cas. Je suis comme de nombreux autres écrivains, je n'ai trouvé que cela pour donner une forme au temps dont je dispose, pour tirer profit aussi de l'angoisse, de l'ennui et des vicissitudes. L'écriture a ce double avantage de nous arracher à la solitude et de nous donner à tout moment une bonne raison d'y retourner.

R.-M. A. – Remarquable clôture ! Mais puisque vous évoquiez *Agathe* au début de nos échanges, que diriez-vous de terminer plutôt sur la beauté ? Quelle est-elle pour vous ?

É. C. – Tantôt je la confonds avec la justesse, tantôt avec l'émotion, tantôt avec l'innocence, tantôt avec le raffinement, tantôt avec une enfant, tantôt avec un vieillard, tantôt avec un effet de nature, tantôt avec un effet d'art, tantôt avec une fille du hasard, tantôt avec une fille de la sophistication, tantôt avec la symétrie et tantôt avec la déraison, donc, voyez, elle ne cesse de me fasciner.

Bibliographie

- CHEVILLARD, Éric. 1987, *Mourir m'enrhume*, Paris, Minuit;
— . 1989, *Le Démarcheur*, Paris, Minuit;
— . 1990, *Palafox*, Paris, Minuit;
— . 1992, *Le Caoutchouc décidément*, Paris, Minuit;
— . 1993, *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Minuit;
— . 1994, *Préhistoire*, Paris, Minuit;

- 1995, *Un fantôme*, Paris, Minuit;
 - 1997, *Au plafond*, Paris, Minuit;
 - 1999, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit;
 - 2001, *Les Absences du capitaine Cook*, Paris, Minuit;
 - 2002, *Du hérisson*, Paris, Minuit;
 - 2003, *Le Vaillant Petit tailleur*, Paris, Minuit;
 - 2004, *Scalps*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana;
 - 2005a, *Oreille rouge*, Paris, Minuit;
 - 2005b, *D'attaque*, Argol, « Entre-deux »;
 - 2005c, « Pourquoi vous pas », dans le collectif *Écrire, pourquoi ?*, Argol;
 - 2006, *Démolir Nisard*, Paris, Minuit;
 - 2007a, *Commentaire autorisé sur l'état de squelette*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana;
 - 2007b, *Sans l'orang-outan*, Paris, Minuit;
 - 2007c, *Dans la zone d'activités*, Paris, Dissonances (repris sur Publie.net, 2008) ;
 - 2009a, *L'Autofictif. Journal 2007-2008*, Talence, L'Arbre vengeur;
 - 2009b, *En territoire Cheyenne*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana;
 - 2010a, *Choir*, Paris, Minuit;
 - 2010b, *L'Autofictif voit une loutre. Journal 2008-2009*, Talence, L'Arbre vengeur.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1983, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, Paris, LGF, « Le Livre de poche ».

Christian Prigent : la distance et l'émotion

Roger-Michel Allemand

Laboratoire Babel – Université du Sud Toulon - Var

Roger-Michel Allemand — Commençons par le biais d'un de nos amis communs, Denis Roche, sur l'œuvre duquel vous avez écrit votre premier essai (Prigent, 1969a). Il m'a souvent dit son « impression d'être sur une arête sagittale d'intrusion dans la littérature » (Roche et Allemand, 2001, p. 298). Qu'en est-il pour vous ?

Christian Prigent — Je ne dirais plus désormais que ceci : *primo*, mes textes sont exactement ce que, sans pourtant savoir *a priori* ce qu'ils seraient, j'ai voulu qu'ils fussent ; *deuzio*, personne d'autre n'a écrit cela, comme cela. Ces écrits font consister la langue que j'ai cherchée : celle qui restitue le mieux possible l'effet que le monde me fait. Y compris dans leurs

maladresses et leurs palinodies. Tant mieux si leur singularité stylistique, l'écart que dessine cette singularité et la pensée qu'appelle théoriquement cet écart posent quelques questions à ceux qui s'intéressent encore à ce que vous et moi appelons « littérature ». Ce que disent ceux qui commentent ici ou là mes livres va parfois dans ce sens. Mais il ne me reste pas grand-chose de l'enthousiasme naïf qu'il faut pour se vouloir à la pointe des opérations de réinvention artistique. Il faut d'ailleurs se faire à ce constat : la littérature n'intéresse pas grand monde. De moins en moins de monde, même. Ça peut inciter ceux qui s'y adonnent à une certaine modestie quant à l'effet des « intrusions » qu'ils pourraient y opérer.

R.-M. A. — Certes, mais vous parlez de « geste d'effraction dans le corps de la langue. Elle cherche à y faire craquer les coutures épidermico-sémantiques. » (Prigent et Gorrillot, 2009, p. 67). Il y a donc de la violence dans votre poésie. Jusqu'à quel point en est-elle constitutive ?

C. P. — Je suis parti, il y aura bientôt cinquante ans, du constat que les formes écrites de représentation qui étaient à disposition ne faisaient pas résonner en moi la note juste de l'expérience que j'avais du *monde* (le spectaculaire dehors comme l'intime dedans). Y compris les formes poétiques qui me séduisaient pourtant violemment. Il m'a fallu aller voir comment ça marchait dans ces dernières : Rimbaud¹, Ponge², Denis Roche³... Aller voir *dedans*, c'était certes rendre à ces œuvres l'hommage de l'admiration. Mais c'était aussi travailler

¹ Voir Prigent et Gorrillot, p. [29-31].

² Voir Prigent, 1971, 1972b, 1972c, 1977c, 1978b, 1989b, 1999b.

³ Voir Prigent, 1974a, 1974b, 1974c, 1976, 1977a, par exemple, et pour l'intérêt réciproque, cf. Roche, 1977, notamment.

à détraquer (par l'analyse, le pastiche et la parodie) les mécaniques qui y fonctionnaient. Ensuite il fallait remettre en service des petits circuits « poétiques » avec tous ces ressorts et rouages désœuvrés puis autrement remontés et réactivés. C'est une « violence », oui, si on veut. Et elle est « constitutive », certes. Mais il faut bien dire aussi que ce n'est guère davantage qu'une opération de recyclage, un bricolage empirique et tâtonnant.

R.-M. A. — Mais qu'est-ce qui a été blessé dans la langue ? Et d'ailleurs, quelle langue ? Le « corps de prescriptions et d'habitudes » (Barthes, 1972, p. 11) ?

C. P. — Il ne s'agit pas de la *langue* en soi (du corpus verbal et de ses formes artistiquement stylisées). Il s'agit du réseau des représentations que tresse l'usage contractuel de la langue et qu'il impose comme lieu idéologique commun. Il s'agit en somme de la « réalité » : du monde identifié à la somme des représentations qu'on en a. Et de la puissance d'aliénation qu'est l'assignation des sujets à ce réseau de représentations contraignantes. La littérature et la poésie académiques (y compris l'académisme moderniste) sont des composantes du réseau, au même titre que la vulgate des discours (science, morale, politique...) qui au jour le jour médiatisent pour nous le monde. Qui écrit rêve de s'extirper du réseau que je dis et de se soulager un peu du poids de l'aliénation. Et donc tente des opérations sur le réseau : recompositions défigurées des figures qu'il dessine, redécoupages, distorsions parodiques, précipitations rythmées, pulvérisations sonorisées. Ce n'est pas pour « blesser ». Mais pour faire de l'air. Pour raviver la langue (moribonde de n'être que dénominateur commun et vecteur

d'assentiment soumis). Et pour essayer d'ouvrir de petits espaces de sensation fraîche et de sens vivant.

R.-M. A. — « Une seule issue : parler contre les paroles », disait Ponge (1965, p. 186). Se couper de la poésie subjective, soit ; mais puisque l'espace poétique est devenu *voyou*, pour paraphraser l'une des formules que vous utilisez (Prigent, 1977b, p. 126), à quelles intentions répond désormais l'invention ?

C. P. — La phrase « l'espace est resté voyou et il est difficile d'énumérer ce qu'il engendre » provient d'un bref article de *Documents*⁴. Elle est d'un Georges Bataille extasié par le défi qu'opposent l'engendrement et la dépense de l'univers « acéphale » à l'effort de symbolisation poétique. Si l'invention a un but, c'est de relever ce défi : former des formes informées par cette pression informe. Dit ainsi, c'est d'une prétention un peu exorbitante (le souvenir du ton « grand seigneur » de Bataille porte à cette emphase). On saisira mieux ce que je veux dire si on mesure l'écart (chacun de nous en fait banalement l'épreuve) entre la mesure grammaticale et rhétorique et la complexité *stricto sensu* dé-mesurée de l'expérience individuée. L'exigence d'invention naît de ce constat. Et tente envers et contre tout de former en langue quelque chose de la complexité dont je parle.

R.-M. A. — Et à quelles aspirations répond l'impulsion créatrice ?

C. P. — À ce que je viens de dire, je crois : le projet de trouver une langue qui réponde le mieux possible aux défis qui sont à la source du besoin d'écrire ; la résolution de ne rien

⁴ Voir Bataille, 1930.

céder sur le désir que cette langue *soit*, sans concession au bruitage d'époque, sans peur des tentatives d'intimidations scolaires ou mondaines ; la certitude que rien du monde ne se perçoit ni ne se comprend *en vérité* si cette langue-là ne vient pas médiatiser l'expérience d'une façon plus intimement juste qu'aucune autre des médiations (intellectuelles, savantes, religieuses, idéologiques...) que propose l'époque ; la volonté de jouir des effets de « nouveau » qui se dégagent de la trouvaille de cette langue ; l'espoir, enfin, que tout cela puisse communiquer à quelques-uns, dits « lecteurs », un peu de la liberté et de la jubilation qu'en se faisant ça s'est octroyé.

R.-M. A. — Le titre *Power/powder* apparaît comme un contrepied au *flower power* attribué à Ginsberg. N'y a-t-il pas cependant des points communs entre votre démarche d'alors et celle de la *beat generation* ? Un rejet du lyrisme bucolique, du conformisme moral et esthétique, au profit d'un autre lyrisme ?

C. P. — Le titre auquel vous vous référez voulait finement (?) introduire le coup du « d » entre des blocs de langue de *pouvoir* (des énoncés politiques et publicitaires) et la *poudre* en laquelle le geste d'écriture était censé les réduire. J'ai écrit ce livre en 1973-1974. Pas de référence consciente au « *flower power* », non. Mais un volontarisme maoïsto-carnavalesque un peu trop raide de la nuque programmatic pour pouvoir accoucher d'autre chose que d'une crispation kitsch des marottes d'époque. Les poètes *beat* (surtout Ginsberg et Corso) avaient joué un rôle déterminant pour moi. Mais bien avant *Power/powder*. Je les avais découverts dans l'anthologie publiée en 1965 chez Denoël par Jean-Jacques Lebel. Peut-être ne mesure-t-on pas assez aujourd'hui l'effet d'irruption de ces textes dans le mièvre jardinage poétique à la française et les

ultimes bricolages des surréalistes. Un autre lyrisme, incroyablement exalté et violent : emportement rythmique, oralité implicite, lexique non *a priori* « poétique », décor urbain moderne, rébellion politique, obscénité radieuse, etc. J'ai écrit directement sous cette influence pendant pas mal de mois, en 1966-1967.

R.-M. A. — Cela étant, la *beat generation* s'inscrivait dans le nomadisme — géographique, social et intellectuel (pas seulement Kerouac, Robinson Jeffers aussi, par exemple) — alors que vous me semblez davantage *ancré*, si je puis dire, à la Bretagne, à vos origines familiales, à tout votre patrimoine culturel. Est-ce à votre avis un écart structurant ?

C. P. — Sans doute, oui. Mais de toute façon je me suis vite éloigné du lyrisme un peu oratoire de la poésie *beat*. Le néo-bouddhisme de Ginsberg et ses duos folk avec Orlovsky à la guitare, ça me laissait très... froid. Et l'errance érémitique, la « route », les paradis artificiels et le mysticisme *new age* à Big Sur, non, très peu pour moi. Mais je me suis ensuite, dans les années 1970-1980, beaucoup intéressé au Burroughs de *Soft machine* et du *Job*. Pour le mythe opératoire que ces textes construisent : la langue pensée comme un virus introduit dans le corps animal. Et surtout pour la mise en œuvre des techniques de *cut-up* et la portée théorique (la « morale ») de cette méthode de travail. J'en ai tiré quelques leçons pour forger mes propres outils — ceux dont je me sers surtout dans les proses publiées chez P.O.L depuis *Commencement*. Des livres qui ont effectivement traité un matériau de plus en plus référé au monde géographique, idéologique et culturel de mon enfance (la Bretagne, les communistes, etc.).

R.-M. A. — La recherche des marges — au double sens de la dissidence et de la mise en page — n'est-elle pas un fil conducteur de votre travail ?

C. P. — Chercher « sa » langue voue aux marges, c'est inéluctable : il faut donner forme verbale à une dissidence, refuser le « lieu commun » des représentations (éprouvées comme inappropriées, défectueuses). Après ce geste inaugural de défiance (qu'avive la fréquentation de ceux qui le firent avant vous — pour moi ce fut essentiellement Rimbaud), on travaille à noter ce qui apparaît de surprenant, de frais (ça veut dire au fond : de juste et de beau) dans les marges différentielles qu'on s'est ménagées à côté des propositions consensuelles de l'imaginaire d'époque. Ça n'apparaît évidemment pas *à volonté*. Ça naît dans les espaces (des bords, des suspens, des failles, des accélérations ou des ralentis rythmiques) qu'on ouvre par le travail formel, les ruses de l'élaboration rhétorique, les petites opérations stratégiques qui visent à laisser la langue jouer ses propres aventures. Dit ainsi, je vois bien que c'est un peu vague. Pour me faire mieux comprendre : l'abandon aux échos homophoniques (dont la rime elle-même), la composition par montage de prélèvements cut-upées, la dictée des contraintes métriques, etc., relèvent de ces opérations *negatives* d'ouverture (une narrativité ou une expressivité que ne domine pas un vouloir-dire *a priori* et où les effets d'énonciation débordent toujours les segments énoncés).

R.-M. A. — *Exil pas si facile* donc. « La solitude est ce à quoi voue la puissance d'*ex-ception* de l'écriture (ou, en termes mallarméens, son effet de *retranchement*). » (Prigent et Gorriillot, 2009, p. [31]), écrivez-vous à propos de Beckett. De l'œuvre comme une forteresse donc ?

C. P. — Socialement parlant, une certaine solitude intellectuelle, affective et physique est la conséquence de ce que je viens de dire. Elle *réalise* les effets de cette singularité qui poussa inauguralement à chercher, par l'écriture, la symbolisation d'une différence et à faire de cette symbolisation l'instrument d'une connaissance plus juste de soi et du monde. Ce n'est pas abstrait : j'ai *vécu* cela toute ma vie. En clair, ça veut dire qu'il faut vivre généralement loin des quelques-uns avec qui il y aurait connivence, fraternité, loyauté, lieu (éthique, esthétique et intellectuel) largement commun ; et côtoyer au jour le jour les autres, inéluctablement étrangers, presque toujours indifférents, souvent innocemment menaçants, parfois effectivement agressifs. Une sorte d'exil sur place, en somme. Mais il n'y a pas de quoi en faire un plat héroïsé. D'abord parce qu'on est la plupart du temps occupé à autre chose qu'écrire et donc logé au lieu le plus misérablement commun. Ensuite parce qu'on ne se vit pas comme un Achille gonflé de la conscience de sa propre exception, replié dans sa « forteresse » obsidionale et toisant de haut l'ingratitude du monde. C'est tout le contraire : l'œuvre, toute hérissée d'opacités et d'étrangetés qu'elle soit (voire du fait même de ces bizarreries) se veut intensément espace et temps de *communication*. Une communication certes paradoxale, puisque ne tâchant à communiquer que ce qui renâcle à l'immédiateté transparente de la « communication » courante. Activant un autre *régime* de la communication : communication d'une expérience fondée sur ce qui, ne se communiquant pas dans la langue du contrat social « commun », frappe de soupçon la notion même de communication (l'échange des savoirs utiles, des mirages consommateurs et des affects stéréotypés). Mais communication quand même, parce que, dans un espace certes tramé par la désillusion et

rétif à toute effusion conviviale, l'œuvre offre de partager des blocs d'expérience à la fois savante et sauvage, sensoriellement fixés en langue (Bataille appelait ça du « non savoir ») — et d'en tirer une chance d'échapper aux assignations qui nous vouent justement à n'être que des sujets aliénés au bas régime de la communication hyper-médiatique.

R.-M. A. — Mais comment concilier la *crise* rimbaldienne et la *prise* éminemment politique de votre écriture sur le monde ?

C. P. — Ce que je viens d'essayer de dire attribue au travail de littérature une fonction d'*émancipation*. C'est en ce sens que la *crise* qui fait qu'il y a de l'écriture (plutôt que seulement la gestion pragmatique, mondaine ou savante des discours positifs) a une signification de part en part *politique*. Étant entendu que cette cause (ce qui fait écrire) et cet effet (ce que fait écrire) ne sont d'évidence « politiques » qu'au lieu auquel atteignent (et attendent) les gestes poétiques : le lieu des représentations, le lieu des noms et des figures, le lieu où se constitue le réseau verbalisé de l'idéologie. Et non pas, bien sûr, directement, le lieu de l'action pratique et objectivement transformatrice. Aucune compréhension de la *prise* politique d'une écriture n'est possible si on ne part pas de cette évidence. Et, si on n'en tire pas les conséquences, on ne peut que s'enfermer dans des impasses. C'est-à-dire nier la spécificité de la littérature, rabattre le régime spécial de « communication » dont nous parlions à l'instant sur le modèle banal de la communication et livrer la souveraineté poétique à des sommations naïves : « s'engager », « déclarer » le vrai, parler « au nom de », « agir » immédiatement et efficacement. Ces sommations ne sont jamais que des tentatives d'intimidation.

Elles ne tiennent que d'une ignorance (toujours intéressée) des modes particuliers d'exercice du travail poétique. Au bout du compte, elles sont la négation de ses raisons d'être et d'inventer des formes adéquates aux enjeux d'époque. De mon propre travail (qui n'a cessé, vous le savez bien, de se poser ce type de question) et de son éventuelle « prise politique sur le monde » je ne saurais dire rien de plus que cela. J'ai écrit un jour : « la poésie peut peu ». Je le répète. J'ai écrit aussi que je ne me passerai jamais de la conviction que la même poésie a une « responsabilité civique ». Je répète cela aussi. Sur ce qu'il en est plus en détail de cet *impouvoir*, de cette *responsabilité* et de leur articulation problématique, je ne peux que renvoyer à tout ce que j'ai déjà dit dans plusieurs livres et dont j'assume, parce qu'en l'occurrence rien ne peut être simple, toutes les propositions, voire les approximations, les palinodies et même les contradictions.

R.-M. A. — L'avant-garde est un renversement des élites et du pouvoir établi, mais *au-delà du principe d'avant-garde*, comme vous l'écriviez en 1981, n'est-ce pas aussi que votre œuvre entend créer un autre monde, qui se substitue à la réalité commune ?

C. P. — Il n'y a pas d'autre monde. Par contre il y a le monde comme *autre*, comme altérité à ce que j'appelais tout à l'heure « réalité » — et qui est une fiction que les représentations dominantes cherchent à nous faire prendre pour le réel⁵. Ce que j'écris essaie de faire monter dans des formes adéquates des traces de cette altérité. Ce qui ne veut pas dire la figurer ou la nommer : elle relève en son principe d'un

⁵ Voir Napoli, 2004.

infigurable et d'un innommable. Mais en révéler, dans la balistique de l'écrit (rythmes, traces d'énonciation, liaisons sémantiques injustifiables), l'écart génératif ; poser cet écart comme la condition nécessaire et suffisante pour qu'il y ait de l'écriture ; et parier que de cette instance négative peut naître non pas un autre monde formé (représenté), mais une telle puissance de déformation des mondes habitués qu'aucune fiction stable ne puisse y coaguler et venir, sous le nom de « réalité », faire écran à la vérité de l'expérience singulière.

R.-M. A. — Quel a été le rôle de la théorie littéraire sur vos propres pratiques ?

C. P. — Un rôle décisif au moment où il m'a fallu essayer de comprendre pourquoi ce que j'étais spontanément porté à écrire (vite dit : un lyrisme post-surréaliste et diverses variantes du vers-librisme standard façon années 1950-1960) me décevait radicalement : à la fois surexcité et insipide, impropre à penser l'impensé « moderne », sans prise sur ma propre souffrance et ma propre jouissance. Puis un rôle très important, en alternance systématique avec le travail de fiction, tout au long de mon parcours. Aucune contradiction, pour moi, entre ces deux postures intellectuelles. Ni, je crois, de perte de l'une dans l'autre, de développement de l'une aux dépens de l'autre. Parce que je pense, comme Sade l'écrit dans *Justine*, que c'est « en n'analysant jamais rien qu'on s'aveugle sur tout et qu'on se prive de toutes les jouissances »⁶. Et, symétriquement, qu'on n'accède à aucune pertinence analytique, à aucune envergure théorique, à aucune connaissance profonde si on ne sait pas, en pratique, se laisser déborder par ces au-delà (ou en-deçà ?) de l'utilitarisme rationnel et de l'homogénéité

⁶ Voir Prigent, 1978a en particulier.

conceptuelle que sont les dérives poétiques dans le jeu ignorant et la violence hétérogène de l'expérience.

R.-M. A. — Vos textes sont techniquement très maîtrisés, vos livres de poèmes ne sont pas de simples recueils, mais sont construits en tant qu'ouvrages. C'est un peu paradoxal, non, ce sens aigu de l'ordre pour un écrivain qui veut libérer toute la potentialité des mots ?

C. P. — Spontanément, on n'exprime que des croyances reçues, des fadaises psychologiques, des représentations-clichés et des fantasmagories surcodées. Forcément : c'est cela qui nous permet de tenir face au chaos du monde ; et c'est donc cela que les filtres symboliques nous laissent imaginer et nous autorisent à dire. On ne sort pas de ça par les moyens qui font que ça est : ceux de l'expressivité réflexe. Les réussites de l'écriture automatique façon surréaliste sont dans quelques poèmes où une structure ostensiblement ordonnée appelle et cadre impérativement le jeu des associations libres (le plus bel exemple est pour moi « Union libre » d'André Breton). Sinon : défilé de souvenirs non analysés, « merveilleux » convenu et idéalisé, bric-à-brac onirique déballé dans une syntaxe intouchée. Guère d'intérêt. On retient de l'expérience des débuts (au temps des *Champs magnétiques*) une volonté de faire dégorger de la langue autre chose que les stéréotypes de l'expression lyrique. J'aime la générosité, la joie et le courage de cette réponse à l'appel de l'altérité. Mais moi, j'essaie plutôt d'assécher l'expressionnisme, de calmer les impulsions du vouloir-dire, d'échapper aux chromos stylés et aux idées reçues. Pour cela : artefact délibéré, tactiques de résistance, stratégie de disposition des obstacles rhétoriques, composition de pièges tendus à la spontanéité, effort vers des formes à la fois denses

et fluides. En somme : multiplication des manipulations (formelles, rhétoriques) pour ménager les chances d'apparition d'un sens « inouï ». *L'inouï*, c'est l'irruption du sensible-vrai formalisé au travers de l'expression réflexe et contre ses distractions. Une excursion hors du pensé habitué et de la modulation stylée des représentations : une *ex-tase*, en somme, si on débarrasse ce terme d'un peu d'emphase et de beaucoup d'implications inutilement mystiques. Le *sens* de l'opération (son axe, son mouvement, sa composition dynamique de l'intelligible) réside dans l'invention de *formes* où l'afflux des figures, des images, des significations, à la fois fait système et *prend* en masse, à la fois se laisse déborder, défaille et s'évanouit rythmiquement dans une motilité qui voue ces formes elles-mêmes à un excès définitivement instable.

R.-M. A. — Car tout part des mots, n'est-ce pas ?

C. P. — Nous parlons ici de littérature. La littérature se fait avec des mots. Tout part donc de là. Et y revient. Sauf que dans ce parcours, quelque chose d'autre est impliqué : quelque chose qui vient comme altérité, justement. Dont il y a peu à dire, sinon ceci : c'est une altérité ; elle est *non logique* ; elle est ce que vise (à symboliser) l'opération d'écriture ; et c'est parce qu'il y a cette intuition de l'altérité que l'effort d'écriture rumine son ex-cès et mijote son ex-tase. Dit autrement : l'organisation symbolique comme structuration et expansion du nommable secrète l'intuition qu'il y a de l'innommable et assigne à la littérature la tâche non pas de nommer cet innommable mais de maintenir dans la clôture du nommé une ouverture innommable, un flottement, un jeu — qui est une condition de vérité et une chance de désaliénation. Tout cela découle de l'inconfortable statut du parlant : soumis d'une part à l'exigence

incontournable de représenter sans cesse sa vie (empêché, du fait qu'il parle, de seulement la vivre) ; découvrant d'autre part l'impossibilité de ladite représentation (son impertinence foncière, en tout cas sa désastreuse approximation) ; et s'agitant séculairement, face aux effets énervants de ce *double bind*, pour les compenser par l'abrutissement simple, l'exaltation illuminée ou la dévotion aux savoirs positifs.

R.-M. A. — J'évoquais en ouverture de nos échanges votre essai de 1969 : il y a bien un avant et un après. C'est d'ailleurs cette année-là que vous fondez *TXT*. Auparavant, votre inspiration a quelque chose à voir avec une espèce de flux et d'enthousiasme. Ensuite, le phrasé du geste poétique s'épure. *L'ôteur* de *Power/powder*, il ôte quoi ?

C. P. — Je vais me répéter : l'auteur de *Power/powder* sortait de quatre ou cinq ans de règlements de comptes théoriques et pratiques avec celui qu'il avait poétiquement été : un post-surréaliste idéaliste et torrentiel (un peu remusclé et modernisé quand même par la fréquentation des poètes *beatniks*). Il avait fait chez Ponge sa cure anti-lyrique d'objectivité « matérialiste » et rectifié un peu sa volubilité expressionniste au contact de la « mécriture » iconoclaste de Denis Roche⁷. Il découvrait qu'on n'écrit pas à partir d'un contenu hors langue limité, homogène et stable (qu'il y aurait à décrire, raconter ou exprimer par des moyens verbaux adéquats). Mais qu'on œuvre dans et contre la « réalité », qui est toujours-déjà une *Darstellung*, un imaginaire au sens kantien — en tout cas une composition de langue proposée comme « monde ». Il voulait que l'effort au style approche un peu de l'*expérience* et aille, au travers des significations déjà

⁷ Voir Roche, 1972.

constituées, vers quelque chose d'innommable, voire d'extatiquement in-signifiant (dit alors : « réel »). Pour ce faire, il fallait quitter la posture *auctoriale* : ne pas augmenter mais *ôter* au donné naturalisé des représentations d'époque ; et travailler à trouer l'écran dit « réalité », à en défaire la cohérence, à en distendre le maillage — à le priver des conditions d'exercice de sa domination péremptoire.

R.-M. A. — « Écrire ne *signifie* rien, n'a aucun *sens*, ne rassure nul à *quoi bon*, ne comble nul vide, n'équivaut à rien, n'a lieu qu'à excéder tout sens et toute équivalence (toute réclusion dans l'horizon du savoir et du discours). » (Prigent, 2005⁸, p. 141) Mais *quid* de la plus-value de sens à la lecture : est-elle remplacée par des effets de sens – aux niveaux sémantique, syntaxique, prosodique, phonique ?

C. P. — Le « sens » réside pour moi dans l'invention concertée de la *forme*. Il ne s'identifie en rien à la somme des significations que le texte distribue en segments narratifs (scènes, actions), descriptifs (paysages, figures) ou conceptuels (métatechniques, méditatifs). Il passe (je veux dire : il naît, il circule et il meurt) dans des moments où le réseau des significations intelligibles est à la fois tramé et aéré par d'autres instances de production (échos sonores, rebonds homophoniques, prosodie métrée, jeux intertextuels, composition fuguée...) qui y activent un *phrasé* cinématique. Peu importe en définitive le matériau que cet usinage traite (souvenirs, fantasmes, imageries d'enfance, démêlés avec la

⁸ Ce texte est un extrait de celui livré dans le collectif WOZU Dichter in dürftiger Zeit, Soleil noir éditeur, 1978 (le titre de l'ouvrage reprend l'interrogation de Hölderlin dans son élégie « Brot und Wein » : « Pourquoi des poètes en un temps de détresse ? »). Voir Prigent, 1993.

parentèle, aventures et mésaventures d'Éros, vignettes d'Histoire...). Je sais bien que, spontanément, c'est au matériau qu'une lecture s'intéresse d'abord. J'admets même que ce soit légitime. Mais c'est pourtant bien le *complexe formel* qui fait *sens* : il dit pourquoi c'est fait et développe les effets d'inventivité instable que ça veut produire. J'ajouterai que si on veut garder la complexité et la fraîcheur, il faut ré-usiner sans cesse, résister au maniérisme, maintenir quelque chose de l'énergie des commencements, rester un enfant : joueur, étonné, irrésolu, inaccompli, insaisissable — tout en étant aussi le contraire de cet enfant : rationnel, froid, cultivé, technique et tactique. Ce qui me convient, c'est de maintenir cette contradiction dans des séances d'écriture qui peu à peu font des livres. De l'effort de recommencement dont je parle témoigne par exemple le « roman en vers » qu'est *Météo des plages* : il est le résultat d'une volonté délibérée (et précisément programmée) de prendre le contre-pied de ce à quoi j'avais abouti avec *Grand-mère Quéquette* et surtout avec *Demain je meurs* (une prose rythmiquement emportée, l'oralité à fleur d'énonciation, une certaine lisibilité narrative, le contenu autobiographique quasi explicite, etc).

R.-M. A. — Sans vouloir être provocateur, qu'en est-il d'une éventuelle profondeur ? Disant cela, je pense bien sûr à plusieurs de vos textes, mais aussi à votre ancien intérêt pour les peintres de *Support/Surface* (voir Prigent et Gorrillot, 2009, p. [151]).

C. P. — Si l'écrit n'est pas intérieurement inactif (si le détail du signifiant y joue ses minuscules aventures : rimes, métrique, jeux de mots, pistes sémantiques multiples...), il y a une sorte de creusement de la surface (le champ de propulsion

axiale des significations). Le travail de *phrasé* dont je parlais à l'instant est la forme que prend, acoustiquement et visuellement, cette suggestion d'une profondeur ouverte dans ce qui est pourtant donné comme tout entier joué en surface. La forme que je cherche est complexe. Mais elle ne suppose caché aucun secret signifiant, aucun « mystère ». Il n'y a aucun recel de « profondeur », au sens d'une vérité ésotériquement dérobée. Tout est compris dans la surface du texte. Les « aventures du signifiant » ont un effet « creusant » parce qu'ils compliquent et épaississent la ligne des associations sémantiques. Mais ils sont seulement la condition d'activité du texte, ce qui fait qu'il y a en lui la trace d'une énonciation vivante, qu'il ne se réduit pas à la somme des énoncés qu'il aligne. La profondeur, c'est cette *motilité*. Et puisque vous évoquez *Support/Surface* : la profondeur, chez un Viallat, n'est-elle pas dans le passage potentiellement infini de la forme biomorphiquement ambivalente qui creuse le support surfacial, pourtant affirmé comme tel, d'une puissance illimitée de suggestion sensuelle ? Et n'est-ce pas paradoxalement cette suggestion qui au bout du compte nous reste des croisades ascétiquement méta-picturales menées par les artistes de *Support/Surface* ?

R.-M. A. — La profondeur est dans la peau, *dixit* Valéry — parce qu'elle nous met en communication avec l'immensité du monde extérieur. En même temps, elle est une surface d'échange avec l'intériorité. Or, puisque vous cherchez à traduire la complexité infinie de l'expérience sensorielle, où sont les points de contact de cette porosité ?

C. P. — Dans les déchirures *constituantes* qui produisent la « motilité », sans doute. Dans la mobilisation de tout ce qui,

dans la langue, ne relève pas d'abord de la figuration ou de la nomination — et qui, du coup, peut-être, fixe des effets sensoriels, voire sensuels : l'écholalie, le découpage respiratoire des segments syntaxiques, la ponctuation rythmique, les effets métriques d'accélération ou de ralenti, la jouissance du babil glossolalique, une certaine façon d'immerger l'écrit dans une mastication syllabique régressive, l'idiotie assumée des gags formels, etc. En tout cas dans toutes les opérations dont on attend qu'elles ouvrent ce qui est en train de s'écrire sur des horizons dont celui qui écrit ne savait *a priori* rien et dont, *in fine*, il n'aura noté que la trace défective (c'est-à-dire ce qui, y important le souvenir du démesuré sensoriel, aura perturbé la mesure rationnelle de l'écrit).

R.-M. A. — L'écriture de Christian Prigent : à fleur d'émotion ou soigneusement distanciée ?

C. P. — Credo (il synthétise tout ce que je viens de dire) : dans l'écriture, c'est la distance (un *système* de formalisation apathique) qui donne sa chance à une diction juste de l'émotion (*l'excès* ex-tatique).

R.-M. A. — Il y a un écart entre votre goût pour l'art brut et la sophistication de vos procédés. Ce qui n'empêche pas la lecture oralisée de vos textes d'en restituer la sauvagerie, oserai-je dire — mais telle une nature sinon domestiquée (heureusement) du moins canalisée par le verbe.

C. P. — « Sauvagerie », je ne dirais pas (j'ai un surmoi très très fort, vous savez ; et un souci formel constant ; ma question est toujours : comment faire de l'art ?)... « Violence », si vous voulez... « Énergie », j'espère... Mes lectures publiques n'ont pas d'autre but que d'exposer les conditions dans lesquelles ça s'est

écrit et de surligner par les moyens de l'oralité (rythmes, débits, sonorités, souffles)⁹ certains des effets ambivalents que j'attends que produise l'écriture : les tensions contradictoires qui animent mes textes (comique et angoisse, violence et concertation rhétorique, trivialité et sophistication, intertexte érudit et babil enfantin, etc.). Je reviens là-dessus dans le volume *Compile* (un livre plus un CD) que P.O.L publiera début 2011. Ces lectures m'ont fait monter sur des scènes aux côtés de bien des poètes « sonores », des « performers », des « actionnistes », etc. Mais je ne suis pas vraiment proche de cela, qui ne m'intéresse pas très souvent (à quelques exceptions près, dont celle de Bernard Heidsieck, bien sûr). Entre autres parce que les artistes de ces courants sont souvent d'une insuffisance intellectuelle navrante. Et que leurs héritiers actuels me semblent rarement poursuivre un autre but artistique que la fixation d'un effet formel qui fait label — label qu'ils s'affairent alors à gérer, dans la logique marchande et spectaculaire de bien des aspects de l'art dit « contemporain ».

R.-M. A. — Et le « courant douloureux » qui pousse à écrire (Proust, p. 410) ?

C. P. — Pas plus que le mot « écrivain » ne fonde une valeur (il désigne plutôt un souci), le mot « douleur » ne suffit évidemment à pourvoir d'authenticité et de profondeur une pratique artistique qui déclarerait y trouver sa source. Simplement, il m'a toujours semblé que mon besoin d'écrire (et de comprendre les causes et les effets de ce besoin) avait à voir avec une tentative de *réponse* à ces formes banales de la souffrance que sont l'angoisse, l'inertie dépressive, la mélancolie. À ce titre, cette souffrance m'apparaît donc

⁹ Voir Prigent, 1984.

effectivement fondatrice pour ce que j'ai été amené à écrire. Mais il n'y a à charger cela d'aucun pathos. *Primo*, parce que ce qui fait « courant » (ce qui porte à l'effort d'expression) ne relève d'abord ni de la psychologie ni de l'affect subjectif. La mélancolie dont je parle est celle de l'*espèce*. Le malaise, celui de la *civilisation*. L'inquiétude, celle du *sens* (de l'opacité du monde). L'intranquillité angoissée, celle de l'inadéquation des *formes* à la pression informe qui fait écrire. *Deuzio*, parce que le projet n'est pas d'exprimer ledit « courant douloureux » mais de détourner sa puissance de destruction pour défaire sous ses coups le décor aliénant du « monde » (les représentations qui cherchent à le pacifier en nous le légendant et en nous l'expliquant) ; et de répliquer à l'angoisse et à la dépression (qui sont des effets de la domination objectivée des représentations dont je parle) par la tonicité et l'inventivité de la forme écrite. Mes textes recherchent cet effet de tonicité entre autres choses par l'énergie phrasée, la vitalité bouffonne et le comique délibérément catastrophique du sens (je dis bien le comique — pas l'humour, pas la finesse distinguée, pas le surplomb distancié, surtout pas « l'esprit » !).

R.-M. A. — « L'intranquillité intellectuelle, morale, sensuelle et sexuelle » (Prigent et Gorrillot, 2009, p. 20) dont vous parlez au sujet de la bibliothèque de votre père, en découle-t-elle seulement ?

C. P. — Si les manifestations personnelles du « courant douloureux » propre à l'espèce et à sa culture s'avivent (voire naissent) de la fréquentation des livres ; ou si ce sont elles qui nous poussent vers la bibliothèque — je n'en sais rien. Je sais seulement qu'aux environs de mes quinze ou seize ans, la banale « saison en enfer » de l'adolescence a coïncidé pour moi

avec la lecture de Rimbaud. Je ne m'en suis jamais remis. Après, je suis allé lire de préférence ceux qui ont éprouvé (ou dit qu'ils éprouvaient) des choses semblables et pensé leur travail comme un mode de résolution de la crise à la fois subjective et... ontologique : Lucrèce, Hölderlin, Proust (chez qui j'ai trouvé la formule que vous citez), Artaud, Beckett... Ça avait l'intranquillité, certes (en la figurant, en la nommant, en multipliant ses formes de manifestation symbolique). Mais ça proposait simultanément les exemples de triomphe sur elle que sont ces objets de jouissance esthétique et intellectuelle qu'on trouve dans les écrits des auteurs en question.

R.-M. A. — Sans tomber dans l'analyse facile, Lacan, quand même, on en parle ?

C. P. — Lacan a été pour moi une référence théorique décisive. Explicite, souvent (voir mes entretiens avec le psychanalyste *lacanien* qu'est Hervé Castanet). Implicite plus souvent encore parce que je ne tiens jamais, n'ayant aucune compétence pour le faire, un discours de spécialiste (de psychanalyse lacanienne — ou de quoi que ce soit d'autre, d'ailleurs). Je ne me vois pas écrire « sur » Lacan. Je l'ai lu, pas *in extenso*, mais assez attentivement, dans les années 1970. Il m'en est resté quelques formules (sur la notion de « réel », sur les effets de vérité de l'acte signifiant manqué...). Parce qu'elles rencontraient et donnaient corps intellectuel à certaines de mes intuitions, ces formules ont été pour moi extraordinairement éclairantes, embrayeuses d'écriture et de pensée.

R.-M. A. — Et la fête linguistique de Rabelais ?

C. P. — Je n'ai pas *vraiment* lu Rabelais. Sinon au lycée, comme élève, puis comme professeur. Et plus tard, bien trop

vite, pour introduire au numéro « La Dégelée Rabelais » de *TXT*, en 1987¹⁰. Ce que j'avais à en dire est dans les quelques pages que lui consacre mon essai *Ceux qui merdRent*. Elles ne vont pas au delà d'une mise en place élémentaire : Rabelais comme exemple d'une fiction à la fois bouffonne et savante, joueuse et combattante (portant le fer de la fiction dans la pensée rationnelle et sommant la fiction d'être à la hauteur des enjeux idéologiques d'époque). Rabelais, en somme, comme exemple et emblème de la littérature « carnavalesque »¹¹ que voulait promouvoir dans les années 1970 l'avant-gardisme de *TXT*.

R.-M. A. — Umberto Eco vient de concevoir un programme d'expositions, de conférences et de concerts sur le thème de la liste (voir Eco, 2009). Or, contrairement à ce que l'on croit, celle-ci n'est pas toujours synonyme d'exhaustivité, de finitude, comme chez Rabelais, mais peut procéder de l'abîme, de la glose anxiogène, voire de la logorrhée. Vous, qu'est-ce qui vous intéresse dans ce type de dispositif ? Quelle y est la part d'épuisement, de soi et du réel ?

C. P. — Je ne vois pas une aussi grande fréquence de cette procédure dans mes livres. Elle m'a servi surtout au début des années 1980 pour composer quelques partitions destinées à l'exécution orale : les « Litanies de l'orgasme »¹², la « Liste des langues que je parle », les « Pnigos »... C'était surtout pour disposer d'une forme simple, démonstrative, telle que la vitesse d'exécution propre à l'oral n'empêche pas qu'on en saisisse le dessin rythmique, qu'on en voie se former la sculpture acoustique. Et que dans la simplicité de cette forme les effets de

¹⁰ Voir *TXT*, n° 21, juin 1987, p. 3.

¹¹ Voir Prigent, 1972a et Prigent et Pérez, 1981.

¹² Écouter <<http://www.le-terrier.net/musique/fleche.gif>>.

sens soient des effets d'épuisement respiratoire : une accumulation de langues inventées (comme une surenchère sur « l'infinité potentielle du code » !) ou un mime burlesque de l'obsession orgastique mise « à toutes les sauces » idiolectales. Pour le reste, s'il y a des listes ici et là dans mes livres de prose, elles sont variablement motivées. Il y a des recensements parodiques (la liste des possibles vocations « poétiques » du narrateur, dans *Grand-mère Quéquette*¹³) et des rafales de questions qui notent l'inquiétude vertigineuse de tous mes « personnages » face au chaos in-signifiant du monde. Mais je ne saurais cerner la raison unique, s'il y en a une, qui subsume ces variantes.

R.-M. A. — Je disais cela précisément pour le vertige, « l'expérience du précipice intérieur » de Ponge — *le caillou qui peut se refermer* —, mais aussi pour l'idée de précipitation et de précipité...

C. P. — C'est Georges Bataille qui s'inquiétait que la maladie *logoscopique* de Ponge ne le livre au vertige métaphysique qui peut s'ouvrir dans l'observation du moindre objet. À quoi Ponge, vous vous en souvenez, rétorquait fort pragmatiquement qu'il suffit de changer d'objet au dernier moment. C'était sa façon de geler le « souci » ontologique. Bon. Le « précipice intérieur » est là, toujours imminent, dans ce compagnonnage avec la psychose qu'on sait toujours à portée... d'expérience. Il se profile en particulier dans le sentiment de peu-de-réalité que nous donnent au jour le jour les images et les énoncés au travers desquels nous nous voyons sommés de nous représenter nos vies. Raison pour laquelle j'attends des actions d'écriture (quelques formes qu'elles prennent — les

¹³ Voir Prigent, 2003, p. 169-170.

énumératives et les litaniques parmi d'autres) qu'elles soient davantage une réplique formelle (un précipité de densité pratique) à la béance psychotique qu'une plongée fascinée dans ses précipices.

R.-M. A. — La débauche lexicale, le carnaval sans fin du langage, n'est pas sans rapport avec la libido et les appétits ne sont pas négligeables dans votre œuvre¹⁴. D'où ma question : les mêmes énergies, sexuelle et poétique, sont-elles en jeu dans l'écriture ?

C. P. — « Éros fait écrire » (c'est une formule de Ponge). Mais fait écrire essentiellement des banalités, des mièvreries ou des obscénités surindiquées. Et aucun poème d'amour ne s'élève à la valeur s'il n'est un tant soit peu « objectivé ». Ce qui veut dire en clair : s'il n'annule pas cyniquement son prétexte amoureux nominatif. Par exemple en le faisant disparaître derrière des contaminations formelles (Ronsard faisant jouer la généralité de l'anagramme *aimer* sous le nom de *Marie*) ou des perspectives cultivées (le même noyant sa Cassandra ou son Hélène dans le grand bain mythologique rempli par ces prénoms). C'est qu'il faut faire surgir la « chose » (l'objet in-fini, le réel) derrière le détail des corps individués et des objets ponctuels du désir. Pour que ça engage vraiment la puissance de défiguration des figures habituées du monde qu'est l'expérience d'Éros (ses exaltations, ses extases, ses abandons altruistes — mais aussi ses déroutes, ses hontes, ses violences, ses tractations gourmandes avec l'ignoble, le bestial et l'abject). Je voudrais quant à moi parvenir à élaborer des formes poétiques qui conservent en elles la trace de l'exaltation érotique et du pathos de fusion qui furent à leur origine. Mais

¹⁴ Voir Prigent, 1969b, 1981a, 1981b, 1999a, entre autres, et Collectif, 1981.

qui livrent en même temps ce pathos et cette exaltation à la cruauté d'un jeu signifiant « carnavalesque ». Un jeu activé par le savoir empirique que ça (la fusion, l'extase) n'a pas de lieu symbolique, ne se dit pas, ne peut que faire défaillir la représentation verbale. En somme : décomposer le lyrisme, sacrifier l'idéalisme effusif et renverser l'illusion du rapport (sexuel, verbal) réussi au profit d'un jeu verbal a-pathique, distancié et goguenard. En pariant que la vérité de l'expérience (la quantité d'inconnu qu'elle recèle) passera *implicitement* dans la tension que tente de maintenir une forme souveraine entre les deux registres opposés d'affects et de significations. C'est très précisément le chantier sur lequel je suis en ce moment (qui essaie de retraiter dans le sens que je viens de dire une masse de poèmes écrits à divers moments de ma vie sous l'effet de quelques effervescences érotico-amoureuses).

R.-M. A. — Quels rapports établissez-vous entre l'amour et la révolution ?

C. P. — Voilà deux mots bien pesants. Peut-être faudrait-il éviter d'en user encore. Pourtant je vois bien qu'ils insistent. À peine me les glissez-vous qu'ils se mettent à clignoter de partout. Ces deux mots ont inscrit leur *légende* sous les images de ma vie comme sous celles de la vie de bien des gens. Parce que ce sont deux promesses : elles suggèrent qu'il existe des chances d'excéder la mortification mélancolique et l'abandon fataliste à « l'état des choses ». Parfois même ces chances se réalisent (on aime, des barricades se lèvent, des murs tombent). Bien sûr, la « sagesse » du non-dupe revenu de tout que nous portons aussi en nous murmure que ce sont des leurres. Mais cette sagesse (outre que politiquement cynique) est stupide et mortifère. Si on écrit, c'est pour relever autant qu'on peut le défi

que dessinent les deux *promesses*. Elles traversent en tout cas tout ce que j'ai essayé de penser, de ressentir, de styliser. Bien sûr, ça fatigue. Et ça *se* fatigue, ce double appel venu du fond des déserts du monde. Mais c'est intuable, nonobstant l'usure personnelle et les désespoirs politiques d'époque. Ce qu'il y a de commun entre les deux : *l'utopie* comme appel à excéder un présent politiquement injustifiable, éthiquement insupportable et subjectivement dépressif (quoiqu'on sache d'une part ce qui peut s'en suivre comme souffrances intimes et quoi qu'enseignent d'autre part les catastrophes sanglantes hélas historiquement avérées) ; le goût exalté du *nouveau* comme condition de la jouissance ; une vocation à la *perte* (des certitudes, des repères) et à la *destruction* (des états stabilisés du lien social, de la pensée, du sentiment, du désir) comme prémisses d'une possible *renaissance*. Renaissance dont à sa façon le travail de régénération symbolique qui produit des livres étranges et un peu inquiétants est l'une des manifestations Cette manifestation est certes socialement discrète, peu partageable et effectivement fort peu partagée, sans guère d'effets contaminants vers l'extérieur — et en tout cas inapte à... révolutionner quoi que ce soit. Elle résiste, cependant. Et reste pour moi infiniment désirable. Parce que, sans sa prothèse de tonicité symbolique, rien du monde ne me paraît vraiment savoureux ni un tant soit peu intelligible.

R.-M. A. — Et la saveur, c'est important. D'où votre usage de l'ancien français dans *Demain je meurs*, par exemple ?

C. P. — J'ai du goût pour la pluralité des langues, pour l'infinité du potentiel lexical, pour l'hétérogénéité des niveaux, des registres, des accents, pour les argots, les dialectes, les patois, les lexiques techniques. Il y a une saveur dans les

prononciations et les phrasés variés, les énonciations bancales, les échos anciens toujours là, en sourdine, sous ce que le parler moderne en a fait. Travailler avec ça, c'est retraverser la mémoire de la langue. Et ce n'est pas sans émotion qu'on essaie de retrouver les façons que « ceux d'avant » avaient de la mastiquer et de la proférer. Je crois que l'*effet* que le monde nous fait et la *vision* que nous en avons s'enrichissent à proportion de la profusion des noms que nous posons sur lui. La *justesse* de ce que nous disons de lui est fonction de cette diversité polyphonique. Alors l'ancien français, oui — entre autres. Comme exemple d'une altérité historique de la langue dans la langue. Un moment qui m'émeut parce qu'inaugural, archaïque et séminal. Où j'aime aller chercher des formes syntaxiques, lexicales, métriques à la fois exotiques et familières (parce que la langue moderne ne les a pas oubliées : elles sont à l'œuvre dans les réseaux souterrains sur lesquels elle s'appuie).

R.-M. A. — Et si nous terminions par la *fraîcheur* que vous avez mentionnée au cours de nos échanges ? Quelle est-elle en fin de compte ?

C. P. — Celle de cette *vision* dont je viens de parler. Écrire, c'est pour moi essayer de maintenir la *fraîcheur* de cette vision : sa singularité, sa résistance au lieu commun, son excès à l'idéologie, sa vocation à une réfection perpétuellement rejouée (contre l'inéluctable entropie, dans le temps, des significations organisées en discours et des figures composées en représentations). Pour continuer à penser *dans l'ouvert*, comme on disait jadis du côté de Tübingen.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. 1972 (1953), *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- BATAILLE, Georges. 1930, « Espace », *Documents*, 2^e année, n° 1, p. 41.
- COLLECTIF. 1981, *Térature*, n° 3-4, « Le Sex o'clock de Christian Prigent », Rennes.
- ECO, Umberto. 2009, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion (catalogue de l'exposition au Louvre, 2 novembre-13 décembre 2009).
- LEBEL, Jean-Jacques. 1965, *Anthologie de la poésie de la Beat Generation*, Paris, Denoël.
- NAPOLI, Gabrielle. 2004, « Réel pour dire, réel à dire », *La Quinzaine littéraire*, n° 880, 1^{er} juillet, p. 10.
- PONGE, Francis. 1965, *Tome premier*, Paris, Gallimard : *Proèmes*, « Des raisons d'écrire ».
- PRIGENT, Christian. 1969a, « Pour Denis Roche », *Action poétique*, n° 41-42, p. 47-56;
- . 1969b, « Érotique voilée », *Sud*, n° 1, p. 27-35;
- . 1971, « La Scène dans la Seine », *TXT*, n° 3-4, p. 41-54;
- . 1972a, « Carnaval : inflation, réaction », *TXT*, n° 5, p. 10-22;
- . 1972b, « Pour une poétique matérialiste », *Critique*, n° 301, p. 505-526;
- . 1972c, « Ponge et le matérialisme », *Cahiers du Centre international d'études poétiques*, n° 93, Bruxelles, p. 11-21;
- . 1974a, « Le Groin et le menhir », *Critique*, n° 325, p. 529-540;

- 1974b, « Explication de texte », *TXT*, n° 6-7, hiver, p. 61-81;
- 1974c, « Deux notes », *ibid.*, p. 103-111;
- 1976, « La lessive du français d'église », *Politique Hebdo*, n° 218, 15-21 avril, p. 28;
- 1977a, *Denis Roche*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui » (essai);
- 1977b, *Power/powder*, Paris, Christian Bourgois (fiction);
- 1977c, « Le Texte et la mort », dans Philippe BONNEFIS et Pierre OSTER (dir.), *Ponge inventeur et classique*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (2-12 août 1975), Paris, U.G.É., coll. « 10-18 », p. 352-379;
- 1978a, « Le Marquis de Sade n'ira pas au c.i.e.l. », *Politique Hebdo*, n° 312, 22-28 mai, p. 37-38;
- 1978b, « La Besogne des mots chez Francis Ponge », *Littérature*, n° 29, p. 90-97;
- 1980, « Liste des langues que je parle », repris dans PRIGENT et GORRILLOT, 2009, p. [240];
- 1981a, *Voilà les sexes*, Paris, Luneau-Ascot (fiction);
- 1981b, « Comment voir le sexe en peinture », *Courrier du Centre international d'études poétiques*, n° 139-140, p. 25-29;
- 1983, « Pnigos », *Change*, n° 42, p. 90-94;
- 1984, « La Voix de l'écrit », *TXT*, n° 17, novembre, p. 33-38;
- 1989a, *Commencement*, Paris, P.O.L (roman);
- 1989b, « Le parti pris de Francis Ponge », *TXT*, n° 23, p. 54;
- 1991, *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L (essai);
- 1993, « Wozu noch Dichter ? », *TXT*, n° 31, juin, p. 74-77;
- 1999a, *Le Professeur*, Paris, Al Dante;

- . 1999b, « Un peu de petite histoire », *Action poétique*, n° 153-154, janvier, p. 48-49;
 - . 2003, *Grand-mère Quéquette*, Paris, P.O.L (fiction);
 - . 2005, [sans titre,] dans *Écrire, pourquoi ?*, Paris, Argol, p. 141-143;
 - . 2007, *Demain je meurs*, Paris, P.O.L (roman);
 - . 2010, *Météo des plages*, Paris, P.O.L (roman en vers).
 - et Hervé CASTANET. 2004, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, Saussines, Cadex (entretiens);
 - et Bénédicte GORRILLOT. 2009, *Christian Prigent, quatre temps. Rencontre avec Bénédicte Gorrillot*, Paris, Argol, coll. « Les Singuliers » (entretiens);
 - et Mathias PÉREZ. 1981, *200 Conseils pour un carnaval*, Rennes, Térature (ouvrage illustré).
- PROUST, Marcel. 1989, *À la recherche du temps perdu*, édition de Jean-Yves TADIÉ, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV : *Le Temps retrouvé*.
- ROCHE, Denis. 1972, *Le Mécrit*, Paris, Seuil.
- . 1977, « Les poudres et les pouvoirs de Christian Prigent », *Le Monde des livres*, 1^{er} juillet, p. 19.
 - et Roger-Michel ALLEMAND. 2001, « L'Aléa littéraire. Entretien sur l'écriture et la photographie », *Ariane*, n° 17, dossier « Le Cercle des muses », Lisbonne, Groupe Universitaire d'Études de Littérature Française, p. 273-302.

Isa Van Acker, *Carnets de doute. Variantes romanesques du voyage chez J.M.G. Le Clézio*
Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2008, 294 p.

Denis Bachand
Université d'Ottawa

De la succession des mots et des phrases naissent les situations. De l'enchaînement des situations et des péripéties émerge le récit. De l'enchevêtrement des programmes narratifs prend forme le roman. Dans l'imaginaire de l'écrivain se dévoilent ainsi progressivement des paysages hybrides composés de fragments d'observation du réel et de pures inventions. L'écriture est une médiation et une méditation qui convoque à la fois sa capacité à rendre compte des phénomènes observables et sa faculté créatrice à faire jaillir l'inédit. Elle est un extracteur et un producteur de significations. Elle est aussi

bien un véhicule de pensées qui lui sont antérieures et auxquelles elle donne forme qu'un agent dynamique qui suscite l'émergence d'idées et de perceptions nouvelles. Pour les uns, elle se fera discrète au point de se rendre transparente alors qu'elle deviendra pour d'autres le matériau privilégié de sa propre exploration. En ce sens, l'écrivain fore le langage à la recherche de perceptions renouvelées du réel. Son écriture participe en quelque sorte à sa quête identitaire en ce qu'elle narre sa relation à son propre imaginaire. Reste à savoir, comme l'affirme Finkielkraut (2008, p. 13), de quels matériaux se nourrissent les motifs du récit, ici chez Le Clézio celui en particulier du voyage qui renvoie aux sources de l'écriture qui le produit.

Il n'y a pas d'accès au réel direct, pur, nu, dépouillé de toute mise en forme préalable. Il n'y a pas d'expérience sans référence : les mots sont logés dans les choses, une instance tierce se glisse entre nous et les autres, nous et le monde, nous et nous-mêmes. Et puisqu'on n'échappe pas à la médiation, puisque la littérature est décidément toute-puissante, la question est de savoir, comme le note Isa Van Acker, à quelle bibliothèque on confie son destin (p. 275, note 13).

Voilà bien le drame sur lequel se fonde en effet tout l'édifice littéraire : l'impossibilité d'une communication directe et le nécessaire et douloureux passage par le langage. Tragédie de l'obligatoire médiation qui a le mérite d'être souvent à la source d'œuvres d'autant plus majeures que leurs auteurs en ressentent intimement ses effets. À ce titre, l'abondante production de Le Clézio témoigne avec acuité de ce conflit permanent, des difficultés et des approximations de la langue à

rendre justice au réel, à sa perception et à sa compréhension. De romans en essais et récits de voyage, il tente, avec abondance de mots et précision chirurgicale, de décrire le monde qu'il voit, dont il se souvient et qu'il imagine. Mais à force de tenter de capturer le monde par le langage, c'est celui-ci qui se substitue en véritable monde virtuel, que l'écrivain affirme, selon les mots d'Isa Van Acker, « être [son] véritable pays », sa « patrie » (p. 275, note 13). Pour parcourir la géographie de ce territoire ouvert par la langue, rien ne semble mieux approprié que le voyage. Voyages effectués sur les routes du monde mais également, et Le Clézio ne s'en prive pas, ceux effectués dans les multiples bibliothèques qui recèlent autant d'intertextes qui parsèment son œuvre.

C'est à l'analyse des variantes romanesques de ce motif que se consacre Isa Van Acker dans *Les Carnets de doute*. Son étude porte sur trois romans qui « présentent des similitudes thématiques et énonciatives qui favorisent une lecture comparative » (p. 14) : *Le Livre des fuites* (1969), *Le Chercheur d'or* (1985) et *La Quarantaine* (1995). L'auteure introduit sommairement la thématique du voyage en convoquant les réflexions de philosophes tels Vladimir Jankélévitch, qui « attire l'attention sur l'“entr'ouverture” qui caractérise [...] aussi bien l'aventure que la vie humaine » (p. 6), ou Jean-Marc Moura, pour qui la notion de voyage est liée à « l'antique dialectique du même et de l'autre » (p. 6), ou encore Adrien Pasquali, pour qui l'attrait du voyage permet « de neutraliser son inquiétude sur son origine et sa fin » (p. 7). La démarche de Le Clézio fait ensuite l'objet d'une mise en contexte par rapport à ses sources d'inspiration depuis l'essor de la littérature de voyage au XIX^e

siècle, conséquence de l'expansion impériale, jusqu'à l'aube du XXI^e siècle en passant par le XX^e siècle, lequel a vu les communications de masse favoriser « l'exploitation majeure du thème de l'ailleurs, qui jointe à la démocratisation des moyens de transport, menace de transformer le voyage en un produit de consommation touristique » (p. 9).

La thèse de l'essayiste se développe en confrontant les idées maîtresses des sociologues Michel Maffesoli et Michel de Certeau, le premier se faisant l'écho des propagandistes du nomadisme euphorique de la pensée postmoderne alors que le second propose que « marcher, c'est manquer de lieu » (p. 11). Prenant appui sur les propositions de ce dernier, Isa Van Acker s'emploie à démontrer fort justement par une formule évocatrice que « la démarche scripturale leclézienne se place [...] sous le signe d'un nomadisme nostalgique » (p. 10). Quoique fasciné par les spécificités culturelles et sans doute précisément à cause de cela, Le Clézio remet en doute les visions optimistes et bien-pensantes concernant l'harmonie des identités multiples si largement répandues en cette ère de mondialisation : « Contrairement aux chantres de la postmodernité parmi ses contemporains, [Le Clézio] n'assume pas le décentrement ou la multipolarité du monde avec une sorte de détachement nietzschéenne » (p. 274). D'où ces récits qui ne mènent nulle part et dont le sens réside le plus souvent dans leur propre mouvement d'avancée, de sur-place et de retour, comme pour bien illustrer que le processus importe davantage que le but à atteindre. Car c'est la dynamique de l'écriture qui se révèle à elle-même en posant pied dans l'imaginaire des parcours successifs de sa genèse.

Mouvement qu'a le mérite de restituer l'analyste grâce au recours à une approche textuelle immanente doublée d'une perspective qui tient compte des contextes culturels d'énonciation. La complexité de l'œuvre se voit ainsi radiographiée et la singularité des textes rendue d'autant plus pertinemment que la littéralité est sans cesse confrontée à la littérarité. Lectures thématique et mythocritique peuvent alors se nourrir et fonder leurs interprétations sur une description précise et rigoureuse des aspects formels de l'écriture leclézienne. Cette osculation de la fonction poétique constitue certes l'un des aspects les plus intéressants de l'ouvrage en ceci précisément que ce travail minutieux de microanalyse répercute en quelque sorte au ras de la phrase, dans la matière langagière même, si chère à Le Clézio, les structures de la dynamique de son imaginaire. À ce titre, les voix énonciatives font l'objet d'une attention particulière, d'abord celles que l'écrivain accorde aux différents personnages et, de façon plus spécifique, à celles des personnages conteurs qui proposent des mises en abyme du récit principal. Car c'est souvent par leur intermédiaire que le narrateur hétérodiégétique trace les contours de ces récits de voyage, par les souvenirs qu'il leur prête ou par les aventures qu'il leur fait vivre. On peut se demander à cet égard si le critère d'homogénéisation du corpus évoqué par l'auteure peut justifier de n'inclure que des romans où les personnages principaux soient uniquement de sexe masculin. Bien que ce choix soit légitime et semble aller de soi, et justement pour cela, il est permis d'émettre un doute quant à la pertinence de ce critère de sélection. Le voyage a-t-il un sexe? Et n'y a-t-il pas lieu de se demander si les personnages féminins ne sont pas également porteurs de représentations du voyage

tout aussi éclairantes de l'entreprise littéraire de Le Clézio? Il reste que le tracé des constantes et des modulations spécifiques de chacun des textes retenus construit une argumentation convaincante qui éclaire l'évolution de l'écriture leclézienne. Bien que « la réflexion sur la pratique littéraire [soit] constante » (p. 272), chacun des trois romans l'aborde de façon nuancée. À la révolte des romans de jeunesse caractérisée par une démarche autocritique radicale manifeste dans *Le Livre des fuites*, où « le langage constitue moins un moyen de communication qu'un intermédiaire contraignant, une haïssable médiation qui entraîne une altération du monde qu'il était censé exprimer » (p. 70), succède avec *Le Chercheur d'or* la réconciliation, où « la parole fabulatrice [réactualise] infiniment le paysage de l'enfance [qui] restitue les mondes que l'on croyait perdus » (p. 169), tandis que *La Quarantaine*, en exhibant « les conditions et les limites de sa propre mise en œuvre [...] formule une mise en doute souterraine mais réelle des pouvoirs de la fable » (p. 271). Comme quoi le récit ne va pas de soi chez Le Clézio, dont les incessantes remises en question sur la forme ponctuent le travail. Hésitations, ambiguïtés, indécisions et flottements caractéristiques d'un style fragile, toujours sur la corde raide, près du gouffre de sa vacuité, en menace constante de fractionnement qui intrigue et explique à la fois le plaisir de sa lecture. D'où l'explication du titre de l'essai, *Carnets de doute* : les trois romans étudiés « se caractérisent chacun à sa façon par une démarche essentiellement approximative » (p. 17).

Outre le plaisir de sa lecture et son incitation à retourner aux œuvres étudiées (ce qui n'est pas le moindre), l'un des

grands mérites de l'ouvrage de Van Acker consiste à baliser le regard du lecteur, attentif désormais aux pulsions textuelles de l'écriture leclézienne appelée à moduler, à travers un fondamental sentiment aigu de perte existentielle, l'expression d'un lyrisme du retour aux sources en continuelle réinvention. Le lecteur assidu de *Le Clézio* y puisera matière à enrichir son engouement pour une œuvre majeure du XX^e siècle, alors que le non-initié se laissera guider par une voix qui manifeste une compréhension intime et, osons le dire, passionnée de l'imaginaire leclézien. Tous deux bénéficieront d'une analyse savante, mais traduite en langage clair et accessible, ce qui rend d'autant plus agréable le voyage au cœur du texte.

Bibliographie

FINKIELKRAUT, Alain (dir.). 2008, *Ce que peut la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Claude Cavallero, *Le Clézio, témoin du monde*
Paris, Calliopées, 2009, 360 p.

Denis Bachand
Université d'Ottawa

Lire, c'est s'aventurer dans l'autre
J.-M.G. Le Clézio

Tel se présente, à l'exemple de l'anneau de Moebius déroulant simultanément sur ses faces concomitantes l'intérieur et l'extérieur confondus, l'essai de Claude Cavallero, qui relie et interprète les diverses étapes de l'écriture leclézienne à la lumière du parcours biographique de leur auteur. Romans, contes, essais, billets d'humeur, comptes rendus, traductions et interventions médiatiques font ainsi l'objet d'une mise en contexte révélatrice du parcours d'une vie consacrée à rendre

compte d'une lecture du monde par la littérature. « Écrire, pour Jean-Marie Le Clézio, représente d'abord un geste vital : briser le silence, oser dire, proférer, c'est vouloir aller au bout du bout, jusqu'au fond des choses, pour témoigner de l'existence humaine. » (p. 16)

Composé pour moitié d'articles et de communications publiés ou augmentés depuis sa thèse de doctorat (« *Le Clézio ou les marges du roman* », Université Rennes 2, 1992), l'ouvrage de Cavallero, président-fondateur de l'Association des lecteurs de J.-M.G. Le Clézio et coordonnateur du numéro spécial consacré en 2009 à l'écrivain par la revue *Europe*, aborde sous différents angles les textes lecléziens comme autant de manifestations d'un rapport à l'écriture déterminé par l'évolution du rapport à la vie et aux contextes historiques. Histoire personnelle et événements politiques se répondent et fournissent l'arrière-plan nourricier implicite ou explicite de l'imaginaire en quête de fiction pour raconter le monde tout en se mesurant au matériau de son expression. Enfant plutôt solitaire, ce qui expliquerait « l'océane immersion en littérature... » (p. 23), Le Clézio apprend à connaître le monde par l'intermédiaire des livres et des histoires que lui racontent sa mère et sa grand-mère. Il découvre en imagination l'univers familial de l'île Maurice. Univers qui nourrira plus tard son œuvre lorsque l'écrivain se sera pleinement réconcilié avec le matériau de son expression. À l'adolescence, l'écriture l'emporte définitivement sur le cinéma, qu'il a découvert grâce à un vieux projecteur dans le couloir de la résidence de Nice, et sur la bande dessinée, à laquelle il aurait d'abord souhaité consacrer son mémoire de maîtrise plutôt qu'à l'œuvre d'Henry Michaux.

C'est sur le front de mer au contact des galets, du vent et de la lumière méditerranéenne, dans ce rapport sensuel à la matière brute, vivante et palpitante, qu'il développera cette sensorialité si caractéristique de son écriture. Relatant les difficultés des années de lycée sur lesquelles Le Clézio est toujours demeuré discret, Cavallero fait remarquer que celles-ci correspondent au début des « événements d'Algérie » et du syndrome de la guerre nucléaire générée par le climat prévalant à l'époque de la Guerre froide. Autant d'événements dont on peut trouver traces dans *Le Procès-verbal*, les frustrations adolescentes de *Lullaby* ou l'espace carcéral de *Révolutions*. C'est durant cette période également que Le Clézio découvre les films du néoréalisme italien d'après-guerre. De cette véritable boulimie de cinéma, son écriture se ressentira, elle qui abonde, rappelle l'essayiste, « d'allusions à des scènes de films comme à des visuels publicitaires » (p. 31).

S'appuyant par ailleurs sur les travaux de Gérard de Cortanze (*J.M.-G. Le Clézio, le nomade immobile*, 1999) et de Bruno Thibault (« L'influence de quelques modèles artistiques sur l'œuvre romanesque de J.-M.G. Le Clézio », dans *Lectures d'une œuvre - J.-M.G. Le Clézio*, 2004), Cavallero réaffirme l'influence que la fréquentation du Club des jeunes de Nice a pu avoir sur le futur romancier, qui y rencontra les Nouveaux Réalistes, promoteurs d'une volonté de rupture « dont les œuvres revendiquent une ouverture au monde qui s'inscrit à l'encontre de l'expression du drame individuel » (p. 35). La filiation idéologique à ce groupe de jeunes artistes du *ready-made* à la Marcel Duchamp sera très présente dans des romans comme *La Guerre* et *Les Géants*, où la contestation se fait vive à

l'endroit de la société de consommation et de l'univers marchand.

Les romans de la première période se ressentiront également de l'influence du Nouveau Roman et de la volonté d'aller à l'encontre des formes instituées. Du *Procès-verbal* aux *Géants* à *La Guerre* en passant par *Le Livre des fuites*, le romancier s'interdit toute référence biographique apparente en conduisant son lecteur à la limite de la lisibilité dans une poursuite exploratoire de l'autoréférentialité langagière qui n'a de cesse de se contredire et de se contrecarrer au fur et à mesure de son élaboration. L'hyperconscience des limites de la médiation langagière se bute à sa nécessaire mise en forme, qui en révèle le paradoxe fondamental conduisant à l'impasse de son obligatoire mobilisation par l'écrivain, à qui ne s'offre d'autre choix pour s'exprimer. C'est le sens même de la démarche du *Procès-verbal*, institué en procès du verbe convoqué à souffrir et à exprimer sa propre négation. C'est aussi le sens des passages d'autocritique du *Livre des fuites* par l'intermédiaire desquels l'auteur délègue en abyme ses doutes quant au pouvoir de l'écriture à rendre compte du réel. Ce qui fait dire à Cavellero que « [c]ontrairement à la description conventionnelle qui suppose l'acceptation du réel comme une évidence allant de soi, on voit que l'écriture d'investigation leclézienne n'admet aucun présupposé quant à l'efficience communicationnelle du langage » (p. 42).

L'essayiste s'emploie à retracer les moments charnières de l'évolution de l'écriture leclézienne, qu'il estime d'abord soumise aux « possibles stylistiques » de l'époque, tels que Bourdieu les a définis dans *La Distinction, critique sociale du*

jugement de goût. Alors que son histoire familiale et ses faveurs littéraires pour Jules Verne, Melville et Stevenson auraient normalement porté Le Clézio à privilégier le roman d'aventure, la *doxa* artistique de l'époque était plutôt au rejet du modèle balzacien de transparence narrative. Aussi le romancier se serait-il vu confronté au paradoxe structurant des premières œuvres consistant à « produire le sentiment de réalité à travers le prisme rendu ostentatoire de sa mise en question » (p. 64-65). Problématique qui trouvera sa résolution thématique et formelle avec *Le Procès-verbal* dans le roman-puzzle ou, paradoxalement, avec *Le Livre des fuites* par l'écriture d'un roman d'aventures qui se présente plutôt comme un anti-roman d'aventures. Or, s'il s'agit bien d'aventure et de fuite sans cesse renouvelée, c'est également et peut-être principalement de l'aventure de l'écriture dont il s'agit, puisque les chapitres d'autocritique ne cessent de questionner l'élaboration intradiégétique du roman en gestation. Les motifs de l'errance, de la déambulation et du voyage s'inscrivent comme moteur d'une écriture qui cherche souvent dans une ambition démesurée à décrire et à *scanner* parfaitement le réel dans tous ses aspects, recoins et manifestations. Ce qui amènera les premiers critiques à caractériser le jeune écrivain de « sismographe ». Cette volonté totalisante se vérifie dans des romans comme *Les Géants* et *La Guerre*, où le romancier, influencé en cela par les Nouveaux Réalistes, convoque tous les procédés rhétoriques imaginables — accumulation, répétition, énumération, collage, algorithmes algébriques — pour produire ce qu'il appelle de manière paradoxale une « fiction totale » (p. 78).

Par la suite, rassasié et réconcilié avec les formes canoniques, peut-on conclure, Le Clézio lèvera progressivement l'hypothèque de la critique déconstructiviste qui mène à l'impasse narrative au profit d'une plus grande lisibilité à compter des années 1980 et, singulièrement, avec *Désert*, considéré à juste titre comme un tournant majeur de sa production, en ceci précisément que les commentaires sur les procédés littéraires sont absents du récit global, lequel se fera désormais de plus en plus polyphonique, incorporant « de nombreux fragments biographiques [...] dévoilant une interrogation identitaire aux vastes imbrications mythiques » (p. 83), singulièrement présente dans *Le Chercheur d'or*. À l'interrogation formelle se substitueront dans un texte aux accents sobres et apaisés les traversées interculturelles des romans subséquents, *Onitsha*, *La Quarantaine*, *Révolutions* et *Ourania*, lesquels conduisent à réaffirmer la croyance en l'universalité de l'expérience humaine, soumise cependant à la détermination des contextes socio-historiques et à la singularisation de la sensation comme expérience ultime de présence au monde, comme en témoignent *Voyages de l'autre côté* et *L'Extase matérielle*. La quête des origines se poursuit de façon accentuée au fur et à mesure que la biographie de l'écrivain s'investit dans son écriture. La mémoire ancestrale fascine Le Clézio, qui y puise abondamment pour la rédaction du *Chercheur d'or*, auquel fait écho *Voyage à Rodrigues* dans le registre textuel de l'essai et du journal. La force et l'originalité du romancier tiennent ici, pour Cavellero, à la capacité de Le Clézio à « neutraliser la subjectivité que l'on pourrait référer à un "je" de l'auteur au profit d'une fluidité poétique » (p. 116) et à sa prédilection « à écrire à partir d'une mémoire qui ne lui

appartient pas en propre » (p. 117). Ce qui se manifeste par exemple dans l'écriture de *L'Africain*, qui dépasse le strict récit biographique pour atteindre à une véritable « rêverie des origines » (p. 117) qui n'aura de cesse d'alimenter la production ultérieure, qu'il s'agisse des fictions, des essais consacrés aux peuples indiens ou des récits de voyage. Une même pulsion pousse inexorablement l'écrivain à poursuivre l'écriture de ce qui apparaît constituer un texte unique composé de multiples fragments qui se conjuguent et se répondent en se constituant en intertextes de plus en plus fréquents les uns des autres. *Gens des nuages* explore à rebours les lieux de naissance de sa femme Jemia, avec qui il a écrit ce récit de voyage. *Le Chercheur d'or* prend la forme d'une quête des origines de la famille à l'Île Maurice. *Onitsha* et *Étoile errante* participent d'un même désir de résurgence ancestrale. Alors que *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, *La Fête enchantée* et *Les Prophéties du Chilam Balam* empruntent la voie de l'essai pour atteindre aux sources immémorales des civilisations précolombiennes.

Dans la dernière partie d'un ouvrage qui opère une synthèse originale d'études antérieures, tout en ne manquant pas de projeter un éclairage interprétatif fécond sur certains aspects de l'œuvre, Cavallero s'emploie à contester l'image de doux rêveur utopique ou de romantique écologiste, voire vaguement mystique, dont on a trop souvent affublé Le Clézio. L'auteur insiste sur les thématiques sociales qui parcourent les romans et sur l'engagement de leur auteur, qui n'hésite pas à prendre position dans les débats sociaux. « [L]e roman leclézien intègre des questions essentielles qui forment l'actualité la moins reluisante de notre quotidien : l'immigration clandestine,

la prostitution, la nouvelle pauvreté, la drogue, la délinquance » (p. 336), affirme-t-il, constatant une recrudescence de ces thématiques au fil de la production la plus récente. Aussi en arrive-t-il à considérer Le Clézio comme un véritable intellectuel humaniste, pour qui « la littérature demeure un moyen privilégié pour exprimer une responsabilité à l'égard du monde, dans l'esprit des idées voltériennes de tolérance, de dignité, et de liberté » (p. 346).

Pierre Pachet, *Le Premier Venu*
Paris, Denoël, coll. « Médiations », 2009, 170 p.

Sacha Poitras
Université d'Ottawa

L'étude de la pensée politique de Baudelaire comporte plusieurs écueils. L'un des principaux s'avère la prégnance du terme si commode de « réactionnaire » qui semble, de prime abord, englober toutes les positions politiques de Baudelaire, de la défense de la peine de mort jusqu'au statut inférieur de la femme. D'une manière générale, sa participation à la révolution de 1848 est perçue comme un bref épisode qui, à l'instar de l'engagement politique initial de Dostoïevski, n'a fait que renforcer ses positions droitières en lui démontrant l'absurdité de tout projet révolutionnaire. De plus, un malaise apparaît dans le fait d'associer une notion telle que la réflexion politique

à la création littéraire de Baudelaire : comment démontrer que l'œuvre de l'une des figures clés du dandysme puisse déboucher sur une analyse des liens qui structurent la société ? Pourtant, certaines évidences nous suggèrent que l'analyse de la pensée politique de Baudelaire, loin d'aboutir à une caricature ou à un cul-de-sac, a toute sa raison d'être. Ainsi, tous s'accordent pour dire que *Les Fleurs du mal* ont introduit la cité moderne dans le champ de la poésie. Pour que le dandy puisse se dissocier de ses contemporains, il doit connaître, afin de s'en démarquer, les signes et les opinions qui maintiennent la cohésion sociale. Dans *Le Premier Venu*, Pierre Pachet ne fait pas que souligner ces évidences. Il analyse en profondeur leurs tenants et aboutissants, démontrant ainsi que la dimension politique de l'œuvre baudelairienne constitue l'une de ses composantes essentielles.

Dès le début de son ouvrage, Pachet revient sur l'« épisode » révolutionnaire de Baudelaire. Loin de se limiter à un moment précis de sa vie, on y apprend l'intérêt soutenu du poète pour les penseurs et le processus révolutionnaires. Pachet montre avec brio que cet intérêt s'éloigne de tout dogmatisme politique, qu'il constitue une réflexion extrêmement riche sur le caractère unique de la conspiration, cet équilibre instable entre la volonté d'un seul et la nécessité de trouver des complices pour mener cette volonté à son terme. Pachet éclaire les parallèles qui se tissent entre la position du conspirateur et celle de l'écrivain. Dans le cas de Baudelaire, ces parallèles sont d'autant plus intéressants que le poète a conçu le projet d'écrire des nouvelles ayant pour thème principal la conspiration. Cela amène l'auteur du *Premier Venu* à poser cette

question : « Quelle différence y a-t-il entre conspirer effectivement et imaginer une conspiration ? » (p. 34) Il s'agit d'une question essentielle quant au rapport ambigu entre fiction et réalité, entre la création d'un écrivain et sa réception par la société. Ce rapport trouble entre l'individu et sa collectivité se cristallise dans la figure du dandy.

Pachet dévoile les contradictions de la société qui a succédé à l'Ancien Régime en analysant les contradictions inhérentes au dandysme baudelairien. L'abolition des privilèges nobiliaires a fait en sorte que l'accès à un statut privilégié repose sur des notions non enchâssées par la tradition, mais arbitraires. Qui mieux que le dandy, ce prince de l'inutile et de l'artifice, pour comprendre cette évolution de la société ? Par contre, le dandy recherche un isolement par rapport au reste de la société, mais également une légitimation de son statut d'être unique. Une telle exigence aboutit à ce paradoxe : le dandy doit prouver sa supériorité devant un public qu'il juge inférieur, voire incapable de recevoir ce qu'il a à donner. La « sainte prostitution » décrite dans *Le Spleen de Paris* chevauche, non sans difficulté, ce commandement de *Mon cœur mis à nu* : « Être un grand homme et un saint *pour soi-même*, voilà l'unique chose importante. » Ce paradoxe explique en grande partie le sentiment complexe, amalgame d'admiration et de dégoût, que Baudelaire ressentait envers l'œuvre et la personne de Victor Hugo. Baudelaire est souvent perçu comme le versant sombre du romantisme de Hugo. Pachet montre bien qu'il est caricatural de définir Baudelaire comme le pourfendeur forcené du contrat humaniste proposé (et souvent déclamé) par Hugo. Cette réflexion de Pachet montre que Baudelaire, bien que

refusant le paternalisme qu'affiche Hugo envers le peuple, n'en demeure pas moins lié à la collectivité : « la solitude baudelairienne n'est pas une *epochè*, elle n'est pas constituée par un retranchement, mais par le va-et-vient quasi imprévisible entre coudoisement et élévation » (p. 118).

De discrètes références à l'œuvre de Dostoïevski jalonnent *Le Premier Venu*. Il ne s'agit pas d'un hasard. Bien que Dostoïevski se soit ouvertement défini comme un slavophile orthodoxe, les nihilistes qui peuplent ses romans sont tout sauf des caricatures. La pensée politique de Baudelaire ne se résume pas à être l'héritière des théories de Joseph de Maistre et de Sade. Comme le démontre Pachet, l'œuvre de Baudelaire débouche sur une analyse poussée des rapports dans la cité, ce qui est, après tout, le fondement de la politique.

Bernard Vouilloux, *Julien Gracq*,
La littérature habitable
Paris, Hermann éditeurs, 2007, 249 p.

Roland Bourneuf
Université Laval

Depuis plus d'une décennie, l'œuvre de Gracq suscite et, au sens fort, inspire des travaux brillants. Plus que d'un entraînement mimétique, il semble bien que le phénomène relève de cette force même à laquelle se réfère si souvent Gracq dans ses romans et dans ses essais et dont il se fait le canal : le magnétisme. Comme si, en effet, les exégètes en recevaient un rayonnement et qu'ils s'entendaient à le propager. Visiblement, leurs ouvrages sont portés, au-delà de l'admiration — souvent inconditionnelle — pour les mérites littéraires de l'œuvre qu'ils prennent pour objet d'étude, par une exaltation à peine retenue,

un pétilllement de l'esprit, un ébranlement profond de la sensibilité. Il n'est pas excessif de prétendre que Gracq joue ainsi pour ceux qui le suivent le rôle que Breton a joué pour lui.

Ces livres dans le sillage gracquien sont, d'une part, des essais délibérément personnels et subjectifs qui redessinent la *forme d'une vie* d'écrivain et en épouse la démarche créatrice, en marquant les relais, en dégageant et prolongeant le sens. Tel est l'ouvrage d'Hubert Haddad, qui porte ce titre : œuvre d'écrivain sur un écrivain. D'autre part, les universitaires pratiquent, selon leurs visées et leurs méthodes propres, une analyse plus distancée, plus traditionnelle, mais qui ne l'est que partiellement. Après Leutrat ou Guimar, qui appartiennent à une première génération d'exégètes, sont venus entre autres Michel Murat, Patrick Marol, Jean Bellemin-Noël, Sylvie Vignes et Bernhild Boie, auteur de la très remarquable édition de la collection de la Pléiade. Bernard Vouilloux est de ceux-là.

Déjà auteur de trois ouvrages consacrés à Gracq (*Gracq autographe*, 1989; *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, 1989; *Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, 1991), Vouilloux regroupe ici quatre études précédées d'une introduction (« La forme d'une œuvre »). Le titre même de l'ouvrage reprend, en l'adaptant, celui d'un poème en prose de *Liberté grande* : « La terre habitable » devient « la littérature habitable, ce qui marque le rapport fondamental chez Gracq, déjà perceptible dans une lecture rapide, entre le lieu et l'écriture ». L'auteur le rappelle : « [...] ne nous hantent véritablement que les lieux qui réveillent et activent les tropismes imprimés par les lieux où nous sommes formés [...]. C'est que les lieux où nous sommes, que nous occupons ou à travers lesquels nous ne faisons que passer,

sont à la confluence de la mémoire et de l'imagination. » (p. 7-8) Lien organique donc qui, chez l'écrivain comme chez tout être, s'identifie à la constitution d'une « bulle ». Elle est, dit Gracq, « liée à ses goûts, à sa culture, à son climat intérieur, à ses lectures et rêveries familières » qu'il promène toujours avec lui (propos recueilli par Dominique Rabourdin). Vouilloux rappelle la formule de Hölderlin, *Dichterisch wohnt der Mensch* (« C'est poétiquement que l'homme habite sur cette terre ») et affirme que toutes les fictions de Gracq « peuvent se lire comme des rêveries sur les attaches secrètes qui relie la *plante humaine* à son lieu » (p. 13), l'expression figurant dans *Préférences*. Et de même que la terre nous nourrit et nous permet de l'habiter par ce lien organique, la littérature doit accueillir le lecteur et lui permettre de respirer : il y a non pas analogie mais identité du rapport.

Les études qui suivent cette introduction analysent de très près quelques-unes des modalités selon lesquelles Gracq, comme tout écrivain, a « bâti sa maison » en « conformité avec notre forme empreinte », forme qui est à la fois *Gestalt* première, dans le sens où Goethe l'entendait, modèle virtuel, et sa réalisation, sa formation, son développement : le vocabulaire ici fait problème et l'allemand qu'utilise ici Vouilloux est en effet le plus approprié.

Dans « Le lieu du sens », à partir du motif du tableau dans la crypte et de sa variante, l'intrusion dans une chambre vide, Vouilloux s'attache à un étonnant passage d'*Un beau ténébreux* qui peut sembler isolé et insolite dans l'œuvre gracquienne : dans son « Journal », Gérard se dit touché par l'intervalle, dans l'histoire du Christ, entre la Résurrection et l'Ascension où se situe l'épisode des pèlerins d'Emmaüs. Occasion pour l'analyste

de s'interroger sur le sacré chez Gracq et la position de celui-ci face au christianisme. Est avancée ici l'hypothèse séduisante selon laquelle le christianisme a pu « faire office d'*analogon* à la poétique générale dont visiblement Gracq cherche alors à poser les fondements » (p. 51).

La deuxième étude, « Du récit au livre », est consacrée à des distinctions génériques : récit, nouvelle, *Novelle*, *Erzählung*, roman. Le talent clarificateur de Vouilloux ne fait pas de doute, mais fallait-il revenir une fois de plus sur ce problème qui irrite et défie des générations d'universitaires et qui ressemble fort à la quadrature du cercle ? Le dernier mot risque bien de ne jamais être dit et sans doute faudrait-il ici s'inspirer de Gracq lui-même, qui ne faisait pas mystère de son indifférence pour ces distinctions... Beaucoup plus neuves et stimulantes, par contre, sont les considérations sur le « régime fragmentaire », les caractères, la fonction et les possibilités du fragment dans l'œuvre gracquienne qui sera, en fin de compte, pratiqué et presque exclusivement privilégié.

Tel est l'objet de la quatrième et dernière section de l'ouvrage, qui élargit la réflexion en une « poétique et topique de la fragmentation » : elle est montrée à l'œuvre en particulier dans *La forme d'une ville* et *Autour des sept collines*, livres les moins étudiés et probablement les moins lus. Au passage, l'auteur fait justice des critiques souvent adressées à Gracq styliste, jugé « compassé, voire cérémonieux », alors que c'est là refus des facilités de l'époque et des compromissions, adéquation aux courants profonds de l'œuvre, marque d'une liberté. Liberté que Gracq montrait agissante précisément dans

le style de Breton : modèle d'analyse dont Vouilloux s'inspire avec bonheur.

L'évidence est là : Gracq fascine, durablement, et c'est comme si l'on n'arriverait jamais à en trouver la raison. Rien, bien au contraire, n'interdit de s'exposer à ce rayonnement sombre et éclatant pour explorer les richesses de l'œuvre. C'est ce que fait Bernard Vouilloux, à la fois impliqué affectivement et intellectuellement dans son objet et détaché de lui. Alors que la critique s'est longtemps tenue à une approche impressionniste ou thématique (l'attente, le théâtre, les espaces intermédiaires, l'interaction rêve-réalité, l'appareillage, etc.) avec ce qu'elle comportait d'approximatif et de réducteur, Vouilloux, mieux outillé méthodologiquement, se consacre à ce qu'il nomme lui-même « exégèse topologico-poétique ». Elle lui permet de reconsidérer des idées reçues, d'arpenter des versants moins fréquentés, de mettre à jour d'autres richesses d'une œuvre qui en regorge.

Le bénéfice pour le lecteur et l'admirateur de Gracq est inappréciable. Un risque cependant, qui tient à la fois à l'angle d'attaque — ce vocabulaire guerrier ne rendant pas compte du respect avec lequel l'exégète aborde son objet... — et à l'œuvre même, dont la densité quasiment sans faille induit aisément un commentaire tressé serré, parfois à l'extrême. Vouilloux constamment assure ses prises, avance avec prudence. Par la subtilité et l'intelligence qui se déploient ici, par le souci, qui se traduit dans l'écriture, de ne rien laisser échapper, mais par une inversion de ces qualités, l'analyse peut en certaines pages finir par faire écran. Que l'auteur voie ici moins une critique que l'aveu d'une préférence personnelle. Je souhaiterais pour ma part que le propos soit moins uniformément tendu par la

volonté démonstrative, qu'il se permette plus souvent des libertés comme ces fragments (« Départs ») rédigés dans l'esprit de *Lettrines*. Le lecteur serait moins intimidé et il trouverait ainsi plus facilement à « se loger » dans ces analyses remarquablement conduites : elles parviendraient mieux encore à rendre la littérature « habitable ».

David Lonergan, *Tintamarre. Chroniques de la littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*
Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2008, 365 p.

Jimmy Thibeault
Université de Moncton

David Lonergan a reçu, en 2008, le prix Antonine-Maillet-Acadie Vie pour son livre *Tintamarre. Chroniques de la littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, qui reprend pour l'essentiel des chroniques publiées, entre 1994 et 2006, dans le quotidien *L'Acadie Nouvelle*, ainsi que quelques autres textes parus dans différents collectifs et revues. Il s'agit là d'un honneur bien mérité, puisque Lonergan s'est imposé sur la scène culturelle acadienne en devenant, sinon le seul, du moins l'un des rares

critiques qui ont, pendant une longue période, traité de la production artistique en Acadie. S'il affirme en avant-propos que son arrivée dans le monde de la critique littéraire est un accident, Lonergan comprend cependant que sa présence sur la scène culturelle acadienne vient combler un vide : le rôle que se donne le critique, ici, est celui d'un passeur culturel qui œuvre dans un contexte d'exiguïté, c'est-à-dire dans un contexte où les artistes ne jouissent pas d'emblée d'une grande visibilité. En cela, comme le soulignent Herménégilde Chiasson et Raoul Boudreau dans les préfaces qu'ils signent respectivement, le travail de Lonergan est essentiel et doit être perçu, au-delà de son aspect critique, comme un outil de reconnaissance populaire de la littérature acadienne. Les textes de Lonergan, à travers *L'Acadie Nouvelle*, a donc permis à plusieurs auteurs acadiens de sortir du giron universitaire et d'entrer dans les foyers du Nouveau-Brunswick, où ils ont pu rejoindre un lectorat non spécialiste. En réunissant quelques-unes de ses chroniques en un recueil, le critique permet maintenant aux œuvres de sortir des limites culturelles acadiennes pour trouver un lectorat plus large.

À la lecture des premiers textes, on sent bien que Lonergan ne s'adresse pas d'emblée à un public de spécialistes, mais à un lectorat constitué d'amateurs qui découvrent, au fil des chroniques, une production littéraire propre à l'Acadie. Aussi les textes de *Tintamarre* sont-ils somme toute assez sobres, dépourvues d'envolées littéraires qui donneraient plus d'importance au critique qu'aux œuvres commentées. Lonergan mise effectivement davantage sur la présentation des œuvres et de leur auteur que sur des prises de position tranchées sur

l'intérêt que peut comporter leur lecture. L'exercice sert surtout à promouvoir la production littéraire acadienne en éveillant la curiosité des lecteurs et en les amenant à visiter eux-mêmes les œuvres afin de s'en faire leur propre appréciation. Dans cette optique de diffusion, ou, comme il le dit lui-même, « d'accompagnement », Lonergan ne se contente pas néanmoins de résumer les œuvres ; il fait également l'effort de les placer dans leur contexte en les situant par rapport à la production de l'auteur et à celle de ses contemporains. De telle sorte qu'on a l'impression que le critique travaille constamment à broser un portrait qui dépasse le seul texte dont il rend compte, ce qui rehausse l'intérêt de la mise en recueil de ses chroniques. On retrouve d'ailleurs, dans une section plus générale du livre, quatre articles portant sur la condition de la critique dans un « petit milieu », sur le théâtre acadien et sur l'édition en Acadie. Des articles qui, sans donner une impression d'exhaustivité au recueil, complètent bien les chroniques.

Mais à vouloir ainsi promouvoir la littérature acadienne, David Lonergan s'éloigne parfois de la critique, et ses chroniques donnent plutôt l'impression de rubriques de dictionnaire d'œuvres littéraires, tellement la présentation des œuvres est importante. Le critique en est conscient, qui souligne, dans un article intitulé « La critique dans un petit milieu telle que vécue par un praticien », qu'il a adopté volontairement un style qui se veut respectueux d'autrui : « Ma chronique a un double objectif : accompagner la production en partageant avec les lecteurs les événements (au sens très large) dont je suis témoin, et commenter cette même production en donnant ma perception des choses » (p. 318). Une perception

qu'on sent cependant marquée par la retenue d'un critique qui ne veut pas choquer. Lonergan précise d'ailleurs que, lors du choix du sujet de ses chroniques, il pose deux conditions : « que ce soit acadien et que la personne mise en cause accepte d'être le sujet d'une chronique. Et, en autant que faire se peut, je parle à mon "sujet" de ce que je vais écrire sur lui ou je le rencontre après pour en discuter, surtout quand je souligne des "faiblesses" » (p. 319). Cette retenue — probablement louable dans un contexte où le critique se donne comme mission de donner une meilleure visibilité à des œuvres qui ne seraient pas ou peu lues autrement, de les accompagner jusqu'à leurs lecteurs — ne permet pas toujours de bien apprécier la qualité des œuvres. On aurait donc aimé une critique moins retenue, plus explicite, qui, sans être trop virulente, aurait été davantage engagée par rapport à la valeur littéraire ainsi qu'à l'intérêt que présente la lecture des œuvres commentées. Certes, pour le lecteur averti de la chronique, on arrive à déceler les goûts du critique et à comprendre que certains commentaires timides en supposent d'autres, plus « négatifs ».

Cela étant dit, cette « faiblesse » décelée dans le recueil de David Lonergan n'en est une que dans la mesure où les textes qui y sont repris se donnent d'abord pour des critiques artistiques. Une fois rassemblés sous la même couverture, ces textes — sélectionnés parmi tant d'autres — perdent un peu de cet intérêt critique que le lecteur cherche sans doute dans sa lecture du quotidien. Ce qu'il faut retenir de cette mise en livre des chroniques, c'est que Lonergan propose un outil intéressant et pertinent pour qui veut partir à la découverte de la littérature acadienne. Raoul Boudreau, dans sa préface, affirme

avec raison : « [...] je ne peux concevoir de meilleure initiation à la littérature acadienne récente que la lecture de l'ouvrage que rassemble ici David Lonergan » (p. 17). Aussi est-ce avec beaucoup de générosité que Lonergan nous offre, avec *Tintamarre*, ce voyage guidé au cœur de l'univers littéraire de l'Acadie d'aujourd'hui.

Anthony Glinoe, *La littérature frénétique*

Paris, Presses Universitaires de France,
coll. « Les Littéraires », 2009, p. 288.

Dominique Laporte

Université du Manitoba

Spécialiste de l'institution littéraire à l'époque romantique, Anthony Glinoe a donné comme titre à son dernier ouvrage une appellation générique dont l'ambivalence dans l'histoire de la littérature et de la critique constitue l'objet principal de sa réflexion. En France, l'acception du terme « frénétique » a été jusqu'ici restreinte et sujette à caution. Sous la plume de Charles Nodier, au centre de l'étude de Glinoe, l'étiquette « école *frénétique* » (en italique) stigmatise, au cours de la querelle entre romantiques et classiques, la chose innommable

consistant dans « l'audace trop facile du poète et du romancier qui promène l'athéisme, la rage et le désespoir à travers les tombeaux, qui exhume les morts pour épouvanter les vivants, et qui tourmente l'imagination de scènes horribles » (*Annales de la Littérature et des Arts*, 15^e livraison, 20 janvier 1821). En apparence, cette condamnation vise à distinguer la littérature romantique de la production sérielle dérivée des romans gothiques d'Ann Radcliffe et prisée dans les cabinets de lecture sous la Restauration. Comme le rappelle Glinoeur à la suite de Max Milner (p. 269 et suiv.), le raisonnement de Nodier est toutefois spécieux. En cherchant à préserver la littérature romantique des reproches faits à l'« innommée », Nodier se dédouane par la bande, et ce, à une période intermédiaire de sa carrière et du romantisme au cours de laquelle il traduit *Bertram* de Maturin et ne dédaigne pas non plus de transcrire, d'adapter, voire de créer lui-même, des contes frénétiques (*Infernalina*, 1822).

Or, le remploi de la littérature frénétique par Nodier constitue dans d'autres cas une stratégie de légitimation littéraire : il donne lieu, en l'occurrence, à des romans originaux, tel *Smarra*, (1821), où l'auteur « privilégie l'intériorisation, l'intellectualisation du surnaturel, sans renoncer toutefois au climat d'horreur, aux images terrifiantes propres à l'imaginaire frénétique » (p. 74). Glinoeur donne comme autre exemple *Jean Sbogar* (1818), où l'héroïsation ambiguë d'un personnage de brigand rompt avec la présentation manichéenne du Méchant dans le roman frénétique conventionnel. Comme il le fait remarquer, « [l]e *Jean Sbogar* de Nodier a ouvert la voie dans le roman français post-révolutionnaire à l'interrogation primordiale, à travers les

sentiments mêlés de la victime, sur la nature bénéfique ou maléfique du monstre » (p. 87), ce que confirme, entre autres, *Han d'Islande* (1823) de Victor Hugo, cité par Glinoyer et analysé par Pierre Laforgue (p. 154) comme un roman de « l'impensé idéologique » dans le contexte contre-révolutionnaire de la Restauration. Dans ce roman ultraroyaliste, la terreur frénétique qu'inspire le monstre Han marque l'originalité de Hugo en regard de la littérature frénétique standard, tout en étant symptomatique d'une autre hantise post-révolutionnaire : celle de la Terreur.

Le terme « frénétique » peut aussi s'appliquer aux œuvres de Petrus Borel et des autres « petits romantiques », que Jean-Luc Steinmetz a contribué grandement à réhabiliter et auxquels Glinoyer a consacré un dossier. Comme l'explique adroitement Glinoyer, ces écrivains sont en porte-à-faux avec Hugo, dont la suprématie romantique après la bataille d'*Hernani* les relègue au second plan et les prive du même coup d'une légitimité institutionnelle dans les années 1830. En contrepartie, ils affichent et revendiquent leur singularité coûte que coûte : enclins à la parodie et à l'autodérision, ils renchérissent sur les excès de la littérature frénétique, tout en annexant les marges de l'institution littéraire. « Les Jeunes-France n'ont certes pas connu les honneurs des suites d'*Hernani*, ils n'en ont pas reçu les dividendes symboliques [...] » (p. 129), mais ils « ont finalement converti un échec symbolique décidé d'avance en une éclatante réussite littéraire » (p. 128), conclut Glinoyer qui, incontestablement, a le sens de la formule.

Dans le classement chronologique opéré par lui, la pratique de la littérature frénétique par les romantiques ne se circonscrit pas uniquement autour des années 1820-1830.

Glinoyer souligne la continuité de l'inspiration frénétique depuis les *Histoires tragiques* (1614) de François de Rosset, ainsi que sa diversité générique à travers le temps (mélodrame, Grand-Guignol, cinéma, etc.). La périodisation qu'il propose met en relief des « classes de textes » ayant des modèles ou des repoussoirs en commun (le roman radcliffien, Byron, les contes fantastiques d'Hoffmann, etc.), et complète chronologiquement les travaux comparatistes de Joëlle Prunghaud.

Mais la plus riche contribution de Glinoyer à l'histoire de la littérature frénétique consiste en son étude systématique et fouillée des modes de publication et de diffusion des romans frénétiques à l'époque de l'éditeur Alexandre-Nicolas Pigoreau, dont la *Petite bibliographie biographico-romancière* (1821), emblématique des cabinets de lecture, fait de la part de Glinoyer l'objet d'une analyse détaillée. Il prête une attention particulière à quelques parcours bio-bibliographiques représentatifs, dont ceux de *femmes auteurs*, à la sérialisation de la production frénétique (longueur codifiée des titres, nombre de volumes, etc.), ainsi qu'à la stratégie des romantiques en quête de légitimité (pseudonymes, titres courts, épigraphes, dédicaces, préfaces).

En somme, *La littérature frénétique* constitue un vademecum synthétique et précis à la fois, où la périodisation, au cœur de la démonstration de l'auteur, fait clairement ressortir la légitimation d'un genre autant matriciel que bâtard.

Bibliographie

- GLINOER, Anthony (dir.). 2008-2009, « Autour des Jeunes-France », *Les Cahiers du XIX^e siècle*, n^o 3-4, Québec, Nota bene.
- LAFORGUE, Pierre. 2001, *1830. Romantisme et Histoire*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit.
- MILNER, Max. 1960, *Le diable dans la littérature française*, Paris, José Corti.
- PRUNGNAUD, Joëlle. 1997, *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée ».
- STEINMETZ, Jean-Luc. 1978, *La France frénétique de 1830. Choix de textes*, Paris, Phébus.

Alfonso de Toro,
Épistémologies. « Le Maghreb »
Paris, L'Harmattan, coll. « Études transnationales,
francophones et comparées », 2009, 276 p.

Kasereka Kavwashirehi
Université d'Ottawa

Voici un livre qui, vu l'ambition qui le sous-tend, ne devrait pas manquer d'attirer l'attention de ceux qui travaillent sur les littératures du Maghreb et les théories de la culture. En effet, *Épistémologies. « Le Maghreb »* d'Alfonso de Toro trouve son point de départ dans un double constat qu'on peut ainsi formuler : si, au cours des trente dernières années, les approches herméneutique, historique, sociologique et

sociocritique ont permis de créer une base scientifique aux études sur le Maghreb, et plus particulièrement aux études consacrées à la littérature maghrébine, il faut reconnaître, cependant, que cette dernière a rarement été analysée à partir de son propre système épistémologique, ce qui a peut-être empêché d'en percevoir l'originalité et l'apport important. De là justement le projet d'Alfonso de Toro de penser et de décrire la culture du Maghreb « en partant *du cœur de son système épistémologique* » (p. 7) tel qu'il a été élaboré par des auteurs comme Abdelkébir Khatibi (*L'Amour bilingue*, 1983; *Maghreb pluriel*, 1983; *Penser le Maghreb*, 1993) et Assia Djebar (*Ces voix qui m'assiègent*, 1999), etc. De plus, il s'agit de « démontrer que quelques auteurs [maghrébins] ont été les premiers à formuler des théories et des concepts devenus, quelques années plus tard, *main stream* dans la théorie de la culture internationale » (p. 7).

En d'autres termes, le projet d'Alfonso de Toro consiste à montrer qu'il existe un cadre conceptuel ou épistémologique dynamique et d'une productivité incontestable développé par des auteurs maghrébins à partir de la multiplicité culturelle et linguistique du Maghreb, lequel cadre permet de comprendre plus efficacement la culture et les littératures maghrébines et de se défaire de l'essentialsime réducteur de tout impérialisme et fondamentalisme culturels ou linguistiques. Au confluent des « épistémès de l'Islam et du christianisme, de l'Orient et de l'Occident » (p. 7), ce cadre conceptuel a donné à la théorie de la culture internationale des outils précieux d'analyse, comme les notions, aujourd'hui capitales, d'hybridité, de passage, de transversalité, qui permettent de déconstruire la

représentation hégémonique de la francophonie, de la culture, de l'identité, de la nation, au profit d'« une société aux multiples identités et références culturelles » (p. 65).

Alfonso de Toro montre qu'en partant des richesses culturelles et linguistiques plurielles du Maghreb et en réfléchissant sur sa situation d'ex-colonisé dès la fin des années soixante, Abdelkébir Khatibi a pensé et développé une nouvelle terminologie du corps, de l'altérité, de l'hybridité, du post-colonialisme, de l'androgynie, de l'intermédialité, de la culture et des relations complexes et riches entre l'Occident et l'Orient. Pour sa part, bien avant la parution de *Gender Trouble* de Judith Butler, Tahar Bel Jelloun « a fait entrer la littérature dans la subversion en la mêlant au débat de la théorie du genre dans *L'enfant de sable* ». De même, dans *La prise de Gibraltar*, Rachid Boudjedra, prenant part au débat sur la *Nouvelle Histoire*, a procédé à « une impressionnante révision du concept d'histoire, de ses buts et pratiques, particulièrement dans le monde islamique » (p. 7). Plus précisément, il a fait une « relecture postcoloniale de l'histoire comme alternative à une histoire mythique menteuse » (p. 193) qui prétend dire la vérité en oubliant qu'elle est une construction, une fiction qui ne devrait jamais prétendre rapporter les faits historiques avec objectivité. Enfin, en se plaçant au cœur de son écriture dans la lignée même de l'auteur de *La Mémoire tatouée*, Assia Djebar fait partie des précurseurs en matière théorique. Comme Khatibi, elle a contribué au renouvellement du genre autobiographique et au dépassement de sa théorie proposée par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*.

Bien que l'auteur parle de plusieurs auteurs, il faut reconnaître, sans surprise d'ailleurs, que c'est Abdelkébir Khatibi, écrivain des différences, des passages, des interfaces et des marges, « fondateur des stratégies planétaires culturelles, littéraires et politiques » (p. 85) et promoteur d'une « pensée autre », décolonisée, se pensant en dehors « de tous les concepts traditionnels de nation, d'identité, de culture ainsi que des stéréotypes concernant l'Occident et l'Orient » (p. 91), qui est au centre de cet ouvrage, parfois ardu à cause de la multitude de concepts techniques ou de néologismes mobilisés par l'auteur pour présenter la richesse conceptuelle de l'œuvre de Khatibi, Djébar, Boudjedra, Tahar Ben Jelloun et Boualem Sansal. D'où l'importance du premier chapitre, consacré à la présentation des concepts et notions majeurs (hybridité, postcolonialité, postcolonialisme, diasporisation, transversalité, etc.) utilisés par l'auteur et du « système » dans lequel ses travaux sur les théories de la culture se placent.

Manifestement écrit par un érudit avec un projet bien clair, l'ouvrage possède au moins deux forces majeures. D'abord, attirer l'attention sur le système conceptuel développé par les auteurs maghrébins sur l'écriture maghrébine et en souligner l'apport déterminant, bien qu'encore insuffisamment reconnu, dans le champ actuel des théories de la culture, de l'identité et de la littérature. Ensuite, montrer, à travers les multiples connexions entre la culture maghrébine et les autres aires culturelles, la nécessité de dépasser les modèles nationalistes, très souvent réducteurs, pour rendre compte des dynamiques identitaires, culturelles et littéraires dans le monde, surtout dans notre contexte de mondialisation. Le

dernier chapitre, qui présente le dialogue de l'auteur argentin Jorge Luis Borges avec le Maghreb, est fort intéressant à ce sujet. Il montre le caractère artificiel des murs que nos institutions littéraires et universitaires ont établis entre littérature française, littératures francophones, littératures hispaniques, etc. Pourtant, il est clair, comme le souligne Michel Serres, que « nul n'a écrit derrière un mur, où protéger frileusement sa peau, mais sur un espace compact de communication. Alors survint l'école. Ou les écoles. Fondée, quelle qu'elle soit, sur une partition : la classification des sciences. [...] Le fameux problème des rapports entre littérature et science [entre littératures francophones et littérature française, etc.] n'est qu'un artefact. Il y a grille, mais nous l'avons posée. Si légère et fragile que la supprimer n'exige qu'une pichenette. » (p. 12-13) On pourrait, certes, en voyant le conservatisme de nos institutions littéraires encore largement régies par le paradigme du XIX^e siècle, se demander si Serres n'est pas trop optimiste. Les réserves et critiques qui se sont exprimées après la parution du manifeste « pour une littérature-monde » en français sont assez éloquentes. Pour sa part, Alfonso de Toro propose de dépasser les « area studies » traditionnelles pour créer des « transarea studies », dont l'approche transversale mise à l'œuvre dans *Épistémologies*. « *Le Maghreb* » est marquée par une dialogicité scientifique et une pluralité radicale.

Les analyses qu'Alfonso de Toro produit des œuvres de Khatibi, Djebbar, Sansal, Boudjedra et Ben Jelloun témoignent de façon éloquente du fait que la littérature est le lieu « d'une expérience, sans cesse à reconduire et à déplacer : expérience

de franchissement, de la transgression des identités, de l'explosion des limites, de l'arrachement à la terre et aux mythes, de la circulation infinie des nominations ». Elle est, autrement dit, le lieu « d'une diaspora sans fin reconduite, d'une mouvance, d'un arrachement à tout ce qui enracine, qui fixe et qui fige » (Scarpetta, p.22, 25). En somme, traversée, franchissement, la littérature ou, mieux, l'écriture, est « une circulation — ou même une migration — entre terroirs, langues et cultures » (Bensmaïa, p.126), dévoration jubilante de territoires culturels et destruction de tous les lieux de clôture du sens.

Bibliographie

- BENSMAÏA, Réda. 2003, *Experimental Nations, or The Invention of the Maghreb*, Princeton, Princeton University Press.
- LEJEUNE, Philippe. 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- BULTER, Judith. 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge.
- SCARPETTA, Guy. 1981, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, coll. « Figures ».
- SERRES, Michel. 1975, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, coll. « Figures ».