

***Bonheur d'occasion* et le « grand réalisme »**

Gilles Marcotte

Volume 14, numéro 3 (42), printemps 1989

Gabrielle Roy

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200794ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200794ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marcotte, G. (1989). *Bonheur d'occasion* et le « grand réalisme ». *Voix et Images*, 14(3), 408–413. <https://doi.org/10.7202/200794ar>

***Bonheur d'occasion* et le «grand réalisme»**

par Gilles Marcotte, Université de Montréal

On a très souvent parlé, à juste titre, du réalisme de *Bonheur d'occasion*. Or on sait, depuis Roman Jakobson au moins¹, que ce terme peut recevoir des sens divers et même contradictoires: ainsi, dans certaine école, on qualifiera de réaliste le probable, le commun, alors que dans une autre, le même mot désignera l'incongru, le petit détail apparemment inutile qui signale la diversité, l'imprévisibilité du réel. Quand Roger Duhamel, peu de temps après la parution du roman de Gabrielle Roy, écrit dans *l'Action nationale*: *Elle ne démontre rien, elle a fait voir simplement ce que ses yeux ont vu, ce que nous tous, nous avons vu à plusieurs reprises*², il se réfère à ce qu'on appellera ailleurs le réalisme, mais que dit-il au juste? L'absence de démonstration, de thèse, dont il fait compliment à l'auteur, est à lire comme une condamnation de la littérature d'édification, la régionaliste en particulier, dont la théorie à tout le moins avait dominé la scène littéraire québécoise pendant de longues années. Cet éloge n'aurait guère de sens dans la France de la même époque; il a une signification historique limitée au lieu où il s'énonce, le milieu littéraire et culturel québécois. Donc, ne démontrant rien, Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion* fait voir simplement ce que ses yeux ont vu; Roger Duhamel emploiera tout à l'heure le verbe «traduire», mais il s'agit évidemment d'une traduction fidèle, et le deuxième segment de la phrase implique qu'il est possible et louable, selon la doctrine réaliste la plus communément reçue, de faire passer l'observable, le réel observable dans le roman. On entend ici une autre affirmation polémique, faisant elle aussi partie de l'argumentation anti-régionaliste, et qui porte sur la nécessité première de l'expression personnelle. On nous dit que l'écrivain ne doit pas être avant tout le porte-parole de la nation, des intérêts collectifs, mais un regard personnel sur la réalité. Cependant, le collectif, rejeté comme imposition dogmatique, va renaître sous le signe de la communauté, du pluriel: [...] *ce que nous tous, nous avons vu à plusieurs reprises*, dit Roger Duhamel. Le voir-ensemble, le vivre-ensemble se substituent à la définition préalable des fins collectives, et on se trouve encore devant une considération qui n'a à vrai dire de sens qu'historique, par rapport à l'évolution particulière d'un milieu donné. Il n'y a pas de réalisme en soi; le réalisme est essentiellement polémique, il est une réponse à quelque provocation de l'Histoire.

1 Roman Jakobson, «Du réalisme en art», dans *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 31-39 (Poétique).

2 Article reproduit dans Gilles Marcotte (compilateur), *Présence de la critique*, Montréal, HMH, 1974, p. 46.

Ce sont là, j'y consens, des banalités, que n'importe quel étudiant ou même n'importe quel professeur de littérature québécoise peut découvrir aisément pour son compte. Mais il me semble qu'il n'y a rien de tel, pour faire avancer un peu les choses, que les banalités patiemment développées, examinées, prolongées. J'essaierai de donner un surplus de sens au discours habituel sur le réalisme de **Bonheur d'occasion** et surtout sur la portée, la signification historique de ce réalisme, en recourant au concept lukacsien de «grand réalisme». Je sais que je rencontre là d'autres problèmes: la notion de réalisme, chez Georg Lukács, est à la fois plus large et à peine plus précise que celle du langage courant; et d'autre part, comme le souligne entre autres Marc Angenot, mais avec plus de nuances que la plupart, le grand critique hongrois *est aveugle au texte comme matérialité et à l'écriture comme pratique*³, ce qui risque de le dé-qualifier aux yeux des modernes que nous sommes tous. Je me permettrai de passer outre, à cause des aperçus très riches, me semble-t-il, que la réflexion du critique permet d'ouvrir sur le roman de Gabrielle Roy. Ce que je prends chez Lukács, d'ailleurs, ce n'est pas tant une méthode qu'un modèle; ou, si l'on préfère, un récit-cadre de l'évolution sociale dont la concordance avec celui de **Bonheur d'occasion** me paraît tout à fait remarquable. Je signale une autre différence: le critique hongrois décrit le roman *tel qu'il doit être*, et tel qu'il le lit chez Balzac (mais non chez Hugo ou Zola), chez Thomas Mann (mais non chez Kafka ou, pire, chez Beckett); pour moi, dans l'horizon idéologique où je me situe, une telle prescription, avec les proscriptions qu'elle implique, est évidemment irrecevable.

Il s'agit ici non du premier Lukács, celui de la **Théorie du roman**, qui faisait de l'ironie, de la distance la caractéristique essentielle du genre, mais du deuxième, celui qui fonde ses analyses et ses jugements sur la catégorie de la totalité. Cette nouvelle «théorie du roman» est exposée de façon claire dans la préface de Balzac et le réalisme français⁴, écrite en 1951, et dans le même livre elle commande une analyse des **Illusions perdues** à laquelle je me référerai. Dans ce que Lukács appelle le «grand réalisme», et qui est pour lui donc la seule forme acceptable de roman, celui-ci doit se trouver dans un rapport globalement positif avec la totalité, c'est-à-dire avec une vision de l'histoire qui à la fois contient et transcende les forces sociales à l'œuvre dans une époque donnée. Le romancier, le vrai romancier, non seulement adhère à son époque et en épouse les conflits essentiels, mais encore il éclaire le présent et lui donne une dimension épique en y faisant jouer les grandes forces qui gouvernent le développement historique. Ce réalisme-là n'a donc rien à voir avec le réalisme du détail, de la «réalité moyenne», de l'exactitude photographique; il est avant tout donneur de sens, et le sens ne peut naître que de l'exaspération des

3 Marc Angenot, «Le réalisme de Lukács», dans Clive Thomson (directeur), **Georg Lukács et la théorie littéraire contemporaine**, Actes du colloque de Halifax (mai 1981), Kingston, Département de français du Royal Military College of Canada, p. 152.

4 Georg Lukács, **Balzac et le réalisme français**, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1967.

contraires, des forces antagonistes. Il ne demande pas non plus le sacrifice de l'individuel au collectif: la *totalité mouvante et objective* dont parle Lukács se situe à égale distance de l'objectivisme zolien et du subjectivisme, du psychologisme (je laisse parler Lukács) flaubertiens. C'est à la jonction du collectif et du personnel qu'apparaît le «type», c'est-à-dire le personnage central, l'incarnation même du mouvement historique, qui représente fidèlement ce mouvement en même temps qu'il demeure une personne de plein droit, une individualité pleinement affirmée. Le «type» selon Lukács se distingue donc fortement du «type» classique (celui de l'avare, du misanthrope, etc.) qui, lui, est abstrait, relève d'une essence interchangeable, par le lien tout intime qu'il a avec l'histoire. Le type, c'est *l'ensemble de l'évolution sociale [...] lié à l'ensemble d'un caractère*⁵; et pour marquer le plus fortement possible l'immersion nécessaire du personnage dans l'évolution historique, dans les aspects les plus sordides de l'histoire, Lukács appliquera au Lucien de Rubempré des *Illusions perdues* et à ses pareils l'oxymoron *exploités prostitués*⁶.

Cette nécessité de l'engagement total, qui n'est pas sans rappeler le Sartre des *Mains sales*, le critique hongrois ne l'impose pas seulement au «type», au personnage, mais aussi bien à l'ensemble de l'œuvre et à l'auteur lui-même — bien que celui-ci n'ait pas à en être pleinement conscient. Un tel engagement n'est pas toujours possible; Zola, malgré ses bonnes intentions, n'y est pas arrivé, parce que l'époque ne le permettait pas. Le grand roman réaliste ne peut être créé que dans une époque à son image pour ainsi dire, une époque de transition, déterminée par une évolution historique perceptible. *Toute grande époque, écrit Lukács, est une époque de transition.*⁷ Ainsi, le roman ne juge pas moins l'époque que l'époque ne juge le roman. Nous avons vu, en lisant Roger Duhamel, que la critique de *Bonheur d'occasion* reconnaissait dans ce roman une véritable époque de transition; et que cette transition, chez Gabrielle Roy comme chez Balzac, était liée à l'apparition du réalisme. Le réalisme est produit par la distribution des personnages sur l'axe de la transition, de la transformation, du progrès. Privé d'une telle organisation, comme il le deviendra dans l'adaptation cinématographique de Claude Fournier, *Bonheur d'occasion* ne sera plus qu'un mélodrame à faire pleurer Margot. Voyons donc comment elle se constitue dans le texte.

À une extrémité du prisme, le personnage associé de la manière la plus exclusive à l'idée, au projet de transition est évidemment Jean Lévesque. Gabrielle Roy l'a fait orphelin pour que, sur la voie qu'il a choisie, il ne soit retenu par aucun lien de famille, aucun lien émotif. Jean Lévesque est orphelin de tout passé; il n'existe — au prix de quelle mutilation — que par ce qui n'est pas encore, par ce qui vient. Il a si parfaitement intériorisé les valeurs nouvelles, celles de l'ambition, du succès, qu'il peut en jouir alors même qu'elles n'ont pas encore porté leur fruit. Il est déjà parfaitement, avant toute réalisation, l'homme de la

5 *Ibid.*, p. 56.

6 *Ibid.*, p. 51.

7 *Ibid.*, p. 13.

ville. Il en supporte la condition de solitude sans aucune difficulté: *Le véritable succès*, écrit la romancière, *il en connaissait déjà l'enivrement quand, retiré dans sa chambre comme dans un désert, il attaquait un difficile problème d'algèbre ou de géométrie.* (p. 28) Il est le citadin, c'est-à-dire l'individu par excellence: *On verrait alors qui c'était, Jean Lévesque.* (p. 28) On ne saurait peindre un type plus pur de la civilisation urbaine, de la civilisation industrielle qui, non pas se crée mais se consolide définitivement au Québec à la faveur de la guerre. À l'autre extrémité du prisme se trouve la touchante Rose-Anna, qui a souvent été considérée par la critique, surtout celle de la première vague, comme le personnage le plus vrai de *Bonheur d'occasion*. Rose-Anna est en ville comme n'y étant pas. Elle a été chassée du paradis — et le bref retour qu'elle fait à la campagne montre bien qu'elle n'y est plus reçue —, mais elle n'a pas trouvé d'autre lieu. Elle est celle qui, chaque printemps, se met en quête d'un abri pour les siens, dans cette ville étrangère où se perdent les valeurs mêmes qui la constituent, celles de la solidarité familiale, de l'infinie patience. Aussi bien le lecteur n'est-il pas trop étonné quand, dans la scène fameuse où son mari Azarius se présente à elle dans son uniforme militaire, elle le découvre jeune, *si jeune qu'elle en fut troublée mortellement* (p. 375). À ce moment, la révélation n'est pas tant celle de la jeunesse d'Azarius que de son extrême vieillesse à elle, Rose-Anna, avec sa fidélité, son amour, sa pitié venus du fond des âges se perdre dans la ville.

Jean Lévesque et Rose-Anna Lacasse occupent, dans *Bonheur d'occasion*, les places occupées dans *Illusions perdues*, d'une part par les journalistes amis de Lucien de Rubempré, journalistes plus ou moins véreux, en tout cas voués à l'ordre nouveau des affaires, et d'autre part par l'ami de Rubempré resté à Angoulême, l'imprimeur-inventeur David Séchard, âme noble, exempte des souillures du capitalisme sauvage, et qui sera bien sûr dépouillé par des concurrents mieux accordés aux exigences des temps nouveaux. Une autre position clé est occupée par le personnage d'Emmanuel Létourneau, le généreux bourgeois, l'humaniste en qui l'on a vu, non sans raison, le porte-parole de la romancière. Ses idées sur la misère du monde, l'espoir d'une fraternité universelle qui, au-delà des guerres, arracherait l'humanité à ses vieux démons, nous les lirons également dans le livre d'essais de Gabrielle Roy, *Fragiles Lumières de la terre*. Emmanuel prononce dans *Bonheur d'occasion* un discours proprement socialiste, dont on s'étonne un peu qu'il ait passé sans trop de difficultés les barrières idéologiques de l'époque. *C'est l'argent qui nous tient tous au cirque derrière les barreaux*, dit-il à Pitou. *Les gars qui ont de l'argent, c'est eux autres qui décident si vous allez travailler, vous autres, oui ou non, selon que ça fait leur affaire ou bien qu'ils s'en fichent.* (p. 63) Et encore, plus explicitement: *L'argent, c'est pas la richesse. La richesse, c'est le travail, c'est nos têtes à nous autres, la grande masse.* (p. 63) C'est là, bien sûr, la pure doctrine de l'exploitation des masses. Mais la dernière phrase révèle la faille du personnage: quand il dit *nous autres, la grande masse*, il s'arroge un privilège indu parce que malgré son indubitable sincérité, il demeure séparé de la masse par sa sécurité petite-bourgeoise, il ne participe qu'abstraitemment à l'aliénation qu'il dénonce. Ainsi, Emmanuel Létourneau, porte-parole de Gabrielle Roy, est justiciable des mêmes observations que, dans *Illusions perdues*, l'écrivain

d'Arthez, porte-parole de Balzac: ils témoignent d'un recours légitime à la tradition humaniste, mais ne sauraient prendre en charge les enjeux fondamentaux de la transition parce qu'ils ne la vivent pas intégralement.

Ni Jean Lévesque, ni Rose-Anna, ni Emmanuel Létourneau, ni Azarius Lacasse — l'ouvrier détruit par la disparition des métiers traditionnels — ne sont donc des types au sens de Lukács; on aura déjà conclu que ce rôle appartient à la seule Florentine, la frêle, jolie, un peu vulgaire, imprudente Florentine Lacasse. Citons le texte célèbre:

Mais que cette ville l'appelait maintenant à travers Jean Lévesque! À travers cet inconnu, que les lumières lui paraissaient brillantes, la foule gaie, et le printemps même, plus très loin, à la veille de faire reverdir les pauvres arbres de Saint-Henri! [...] Jamais elle n'avait rencontré dans sa vie un être qui portât sur lui de tels signes de succès. Il pouvait bien, ce garçon, n'être qu'un mécanicien en ce moment, mais déjà elle ne doutait pas plus de sa réussite dans l'avenir, dans un avenir très rapproché même, que de la justesse de l'instinct qui lui conseillait de s'en faire un allié. (p. 22)

Cependant, Florentine n'est pas Jean Lévesque et il suffit de la référence au printemps, à la nature, dans le texte qui vient d'être cité, pour mesurer la distance. Jean Lévesque est détaché de tout passé; Florentine au contraire est encore tout engluée dans la famille, dans un système de valeurs qu'elle respecte et défie à la fois, ne sachant plus à quel saint ou à quel diable se vouer. Les autres personnages du roman ont une position claire, sans équivoque; elle seule porte en elle-même le mouvement, la transition, le mélange de l'ancien et du nouveau, la faute en somme. Elle émeut certes, mais elle est trop calculatrice — par la force des choses, assurément — pour gagner l'entière sympathie du lecteur. Elle est bien l'exploitée-prostituée dont parle Lukács: victime de l'évolution sociale, mais entrant dans le mouvement, se prêtant au jeu qui attaque en elle toutes les valeurs authentiques. Seule, dans *Bonheur d'occasion*, Florentine entre en ville, dans la civilisation industrielle, capitaliste; Jean Lévesque y est déjà et les autres, Rose-Anna, Azarius ou même Emmanuel ne font que la subir. Il va sans dire qu'elle paie le prix de la transformation par une perte de valeurs, on oserait dire d'humanité, dont aucun autre personnage n'est victime à ce point.

Pour être un personnage-type au sens lukacsien, pour satisfaire aux exigences à la fois esthétiques et sociales qu'impose une telle création, il manque toutefois quelque chose d'essentiel à Florentine Lacasse: le passage à l'extrême, aux extrêmes de la contradiction. Florentine est un personnage maigre, au double sens de l'adjectif; elle n'est pas une Lucienne de Rubempré, et il ne serait pas très utile d'attribuer cette différence à celle qui existe entre l'immense talent de Gabrielle Roy et le génie balzacien. Du point de vue qui nous occupe, c'est la situation qui commande, et l'apparition d'un personnage de grande taille dans le Montréal canadien-français des années quarante aurait été un mensonge. Florentine commet «le péché de Québec» et arrange les choses à la québécoise, par l'accession aux valeurs figées, frileuses, de la petite-bourgeoisie nationaliste. Tout se passe à l'écart des grandes affaires, qui se

règlent soit à Westmount où va mourir le petit Daniel, soit dans le vaste monde que les discours d'Azarius et d'Emmanuel évoquent dans ses formes les plus abstraites. Florentine ne pouvait pas être plus grande que son époque.

Observons également que le personnage-type de **Bonheur d'occasion** est une femme, une jeune fille, et qu'il est inhabituel pour un personnage féminin de porter ainsi tout le poids de la transformation sociale. En fait, si l'on pense à la brève floraison du roman réaliste qui s'est produite au Québec avant et surtout après la Seconde Guerre mondiale — Ringuet, Lemelin, Germaine Guèvremont —, on constate que Florentine est le seul personnage à correspondre aux exigences redoutables de ce rôle. Négligeons, ici encore, la circonstance particulière, et notamment la projection de l'auteure dans ce personnage, que Micheline Cadieux soulignait récemment dans un mémoire présenté à l'Université de Montréal⁸. La question que je me pose au sujet de Florentine Lacasse est la suivante: que signifie pour une littérature, pour une culture, le fait de confier à une jeune fille portant toutes les marques de la fragilité, le poids de sa transition historique vers la vie moderne, la ville? La question est d'autant plus importante, me semble-t-il, que le personnage de Florentine aura dans notre littérature des avatars de plus en plus affirmés, de plus en plus substantiels: de la Madeleine de Poussière sur la ville jusqu'à la femme-pays de la poésie des années soixante — mais dans des styles, des genres, des visions du monde qui ne seront plus ceux du «grand réalisme». Peut-être ne pouvait-il s'épanouir — avec sa révolte, son furieux désir de vivre — qu'à l'écart des déterminismes sociaux dont le personnage-type est en grande partie façonné.

8 Micheline Cadieux, «La dette et l'écriture chez Gabrielle Roy», mémoire de maîtrise ès arts, Montréal, Université de Montréal, 1988.