

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Le mythe de Maria Chapdelaine
De Deschamps, Hérroux, Villeneuve

Janine Boynard-Frot

Number 21, Spring 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40306ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boynard-Frot, J. (1981). *Le mythe de Maria Chapdelaine* : de Deschamps, Hérroux, Villeneuve. *Lettres québécoises*, (21), 40–43.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1981

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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

Le mythe de Maria Chapdelaine

de Deschamps,
Héroux,
Villeneuve



Ce qui est en cause, derrière la façade critique du récent ouvrage publié aux Presses de l'Université de Montréal par le groupe Deschamps, Héroux, Villeneuve, lequel démy/démyst(h)ifie « le mythe de Maria Chapdelaine », c'est la LITTÉRATURE.

Les auteurs manifestent, explicitement, que le produit littéraire ne s'impose pas de lui-même comme chef-d'oeuvre, mais qu'il se constitue dans l'interaction de plusieurs instances économique, politique, sociale.

Sous l'effet d'un savant brouillage idéologique, visant à occulter la production matérielle dans la production intellectuelle, des générations entières, nourries de conceptions idéalistes, ont cru au surgissement spontané et imprévisible de génies, de chefs-d'oeuvre s'imposant d'eux-mêmes avec éclat et évidence, sans que jamais ne puisse être questionnée, ni dans son existence ni dans son lieu d'exercice, l'intercession d'hommes de « goût » détenant, eux aussi comme les génies, leur compétence d'une autorité transcendante « inquestionnable ».

Quand Mgr Savard décrétait, dans la préface de « Maria Chapdelaine » publié par Fidès dans la collection du Nénuphar que « de par le consentement universel », « ce livre fameux » était entré « dans l'ordre des plus purs chefs-d'oeuvre » et qu'il n'y avait plus rien à en dire sinon à « le laisser faire délicieusement au fond de nous-mêmes » afin qu'il y suscite « le regret et le désir d'une vie comme celle de Maria passée tout près de la nature et

de Dieu », quelle humble femme aurait pu faire entendre sa voix et rétorquer que cette oeuvre-là, pour être lue conformément au projet de l'écrivain, devait être rapatriée sur terre et dans le clan des plus opprimés de tous les humains, dans le clan des femmes ?

À la base du concert des acclamations qui fait émerger le produit littéraire (sous l'action conjuguée de la presse, de la critique, des revues, des comités de prix) dans une formation sociale donnée, il importe de reconnaître, comme ce qui le fonde, le principe de reproduction d'un ensemble de codes et normes représentant l'orthodoxie. Toutes les instances critiques de la droite française ont, à la manière de Mgr Savard, idéalisé et désamorcé le texte de Louis Hémon. Ces instances fixent le bon usage des textes, traçant les voies tant de la lecture que de

l'écriture en même temps qu'elles recherchent, pour elles-mêmes, un surcroît de légitimité, dans une sphère constituée d'instances hiérarchisées où, par conséquent, dominent les rapports de force symboliques, système qu'il faut concevoir, à la manière de Bourdieu, comme « le lieu d'une concurrence pour la consécration proprement culturelle et pour le pouvoir de la décerner ».

Minutieusement, les auteurs Deschamps, Héroux, Villeneuve, déroulent le processus d'intervention du pouvoir politique/religieux qui se manifesta par un mode d'utilisation du texte de Hémon résultant d'un effet de censure d'une production textuelle. À peine née, « La Scouine » d'Albert Laberge fut, à la même époque, enterrée par la censure. Ce roman émergea prématurément par rapport à celui de Louis Hémon qui fut pris en charge par l'infrastructure économique, notamment par l'éditeur Grasset dont la pratique éditoriale dans le processus de sélection, d'émergence et de diffusion du produit littéraire, fut déterminante. Il convient de souligner que Grasset a misé sur le profit et sur le système de cooptation, recherchant l'appui des hommes détenteurs du pouvoir politique et religieux pour atteindre son objectif économique. Les hommes de « goût », apparemment dotés de la compétence pour reconnaître les oeuvres d'art, ont donc adoré ce que les pouvoirs économique, politique, religieux leur jetaient en pâture. La question posée par les auteurs, à savoir comment a été possible la valorisation



excessive et aberrante d'une économie de subsistance dans une formation sociale où l'économie de marché fonctionnait à plein rendement, trouve sa réponse dans le fait que pour maximiser ses profits, le capital industriel avait besoin d'une main-d'oeuvre peu coûteuse fournie par le monde rural, et d'une production alimentaire également peu coûteuse et provenant de la même source. La critique, à la remorque des pouvoirs, assumait donc parfaitement son rôle de soutien des intérêts de la classe dominante.

Dans le système des lettres, qui se constituait et s'autonomisait au Québec en cette période, la production de Louis Hémon a également été l'objet d'un usage spécifique. La lutte d'influence dans laquelle sont engagés groupes, cénacles, comités, institutions, (et même individus, à l'exemple d'Éva Bouchard) qui tous ont pour objectif apparent la sacralisation de l'auteur Louis Hémon et de sa production romanesque, est à situer dans ce contexte particulier qui vit, sous l'influence d'une accélération de la division du travail et de la recherche du profit, la poésie (et ses tenants) jusque là au sommet de l'échelle de la légitimité littéraire, détrônée au profit du roman qui cadrerait mieux avec les objectifs du capitalisme.

Dans le type d'analyse « moderne » qui cherche à saisir le texte dans ce qui le détermine comme texte littéraire, la difficulté réside dans l'intégration des deux plans de recherche que sont le hors-texte et le texte qui doit réfracter la position de classe du créateur et manifester, à différents niveaux (écriture et thématique, entre autres), la nature des rapports qu'il entretenait avec l'institution littéraire et le système social.

Le fait que Louis Hémon, issu de l'élite bourgeoise française et doté, sous forme d'un niveau élevé d'instruction, d'un capital garanti par sa position de classe, ait détourné ce placement au lieu de le faire fructifier dans une carrière sûre, choisissant d'errer, comme un démuné, dérivant vers le plus petit village d'un vaste pays déchu puisqu'abandonné par la France, abandonnant en outre, femme et enfant, rejetant par son exil un espace géographique dont les valeurs sociales, fami-

liales et religieuses lui étaient insupportables, un tel fait est inséparable du projet créateur de l'écrivain. Nécessairement son texte recèle ces positions et sa pratique ne peut se concevoir que dans la subversion.

Choisir de faire émerger, par un projet créateur, un coin perdu (qui aurait pu être un bled algérien) d'une colonie dévaluée, peuplée d'êtres primitifs car dépourvus de savoirs, privés des moyens de production, enfermés dans une économie de subsistance, ne peut naître que de la subversion lorsqu'on l'entreprend alors qu'on appartient à la classe bourgeoise française qui a établi sa domination économique en utilisant les colonies comme « débouchés », en acquérant la maîtrise des savoirs, en s'assurant la possession exclusive des moyens de production et en ne misant que sur le profit dans une économie de marché.

Au niveau le plus apparent du texte, c'est-à-dire au niveau linguistique, la subversion inscrite sous forme de canadianismes, archaïsmes et anglicismes, a été promptement perçue, ainsi que le signale Nicole Deschamps, et le texte vivement écumé. Innover, c'est commettre une infraction à un ordre esthétique, légitimé, mais c'est aussi et surtout porter atteinte à une politique de la langue. En aucun cas, dans l'état de langue qui a cours, la langue ne doit être adaptée aux classes exploitées ainsi empêchées de penser et d'exprimer leurs revendications. Par cette innovation, qui connaîtra un usage plus développé chez Céline, Aragon et Queneau, Louis Hémon annonce, en réprouvant la langue institutionnalisée, la littérature d'engagement qui s'épanouira après 1930.

Satisfaite, vivant de ses acquis, la bourgeoisie française du début du XX^{ème} siècle, essentiellement préoccupée de conserver le patrimoine acquis, connaît une période de stagnation marquée, sur le plan littéraire, par une propension manifeste de la critique à neutraliser la dimension subversive des productions, par un encensement des valeurs bourgeoises, par un retour vers les thèmes du passé valorisant culture et tradition. Fermée à tous les courants idéologiques étrangers : marxisme, freudisme, littératures étrangères : américaine et russe, la littérature française,

institutionnalisée, produite pour être vendue, berce le peuple.

On ne saurait, ainsi que le suggère Nicole Deschamps, faire une lecture « sereine » du texte de Louis Hémon, étouffé pendant si longtemps, et qui s'inscrit dans l'opération surréaliste qui fut une dénonciation de la littérature asservie.

Réagissant contre la littérature française de l'heure qui idéalise le passé pour le passé et endort le peuple au rythme d'une narration agissant sur la sensibilité, Hémon, en coupant court à la belle idylle qui s'annonçait entre Maria Chapdelaine et François Paradis évoquant la Nouvelle-France, rompt brutalement avec un ordre romanesque dénoncé dès lors comme procédé stéréotypé. Les élites furent sensibles à cette rupture, ce qui valut à l'auteur le reproche d'avoir produit une structure narrative trop « frêle », une intrigue « ténue ».

Poser comme personnage central d'un roman un personnage qui ne fait rien, qui ne dit rien, qui existe tout simplement, c'est contrevenir à l'ordre traditionnel du roman et par conséquent mettre en cause la littérature de l'époque qui ne fait rien, qui ne dit rien, satisfaite de n'être produite que pour le profit.

Les descriptions de paysages, qui ont fait « l'effet d'un pastel en grisaille », contreviennent, elles aussi, à la description stéréotypée du roman. L'orthodoxie étant le coloris « gai » qui émousse l'esprit sans le troubler, qui reproduit ce qu'impose la norme sans perturber l'esprit par la nouveauté. Les habituels paysages de la littérature, transformés par Louis Hémon en cités en ruines font moins référence à une « société (terme d'ailleurs fort vague) dont les valeurs de culture sont sclérosées » comme le souligne Nicole Deschamps, (p. 54) qu'à un état de stagnation de la littérature française qui connut un éclat et un prestige sans pareils au XIX^{ème} siècle alors que Balzac était admiré, non seulement en France mais en Allemagne, en Angleterre, en Russie, alors que le naturalisme rayonnait internationalement et que des écrivains comme Flaubert et Maupassant suscitaient admiration et influençaient les productions étrangères. Plus encore, cette Maria, qui est

là mais à qui « on » ne donne pas vingt fois la parole dans le roman et qui ne s'exprime que pour opiner, acquiescer, cette Maria n'est là, somme toute, que pour être acquise par les hommes : les trois prétendants ne savent que faire miroiter leurs pauvres biens pour l'acquiescer tandis qu'elle « restait semblable à elle-même, patiente, calme, muette . . . et ils ne l'en aimaient que davantage » (p. 146). Cette « bonne grosse fille » sans revendications, c'est la littérature française épanouie mais aliénée, porteuse des valeurs bourgeoises, produit exploitable pour le profit.

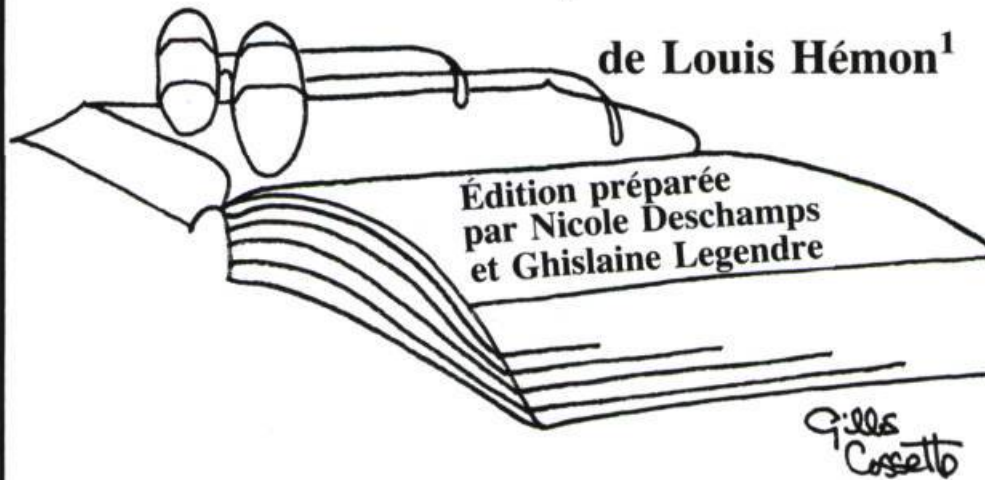
Jamais la critique n'a soulevé à l'attention du public le fait (relevé par les auteurs du présent ouvrage) que la contestation de la religion est affichée dans les prières de Maria non suivies d'effet. Ce procédé était d'ailleurs déjà utilisé par Voltaire dans « Candide ». De même a été occulté le fait, paradoxal si l'on s'enferme dans le texte, qu'une Maria, héroïque par son mutisme, puisse se sacrifier, en phase finale du roman, pour sauver une langue dont elle ignore le fonctionnement, une langue qui ne lui est d'aucune utilité et qui ne contribue qu'à son asservissement. Car, le discours du père, qui anéantit toute velléité de départ chez Maria vaincue au niveau de la sensibilité, doit être lu comme l'effet de domination que réalise la littérature de la classe dominante sur les masses en jouant essentiellement sur les réflexes et les sensations.

Occultant le travail de création de Louis Hémon, masquant à l'attention des lecteurs la dimension subversive de l'écriture de cet écrivain, la critique, pendant un quart de siècle, concentra tout son effort à instituer en chef-d'oeuvre un texte qu'il fallait sequester dans l'espace du mystère pour mieux le soustraire à la lecture « autre » que celle de l'idéologie dominante. Et quand Mgr Savard disait que tout avait été dit, que plus rien ne restait à dire de « Maria Chapdelaine », il exprimait son désarroi face à « l'autre » discours qui émergeait déjà. Aujourd'hui ce discours est possible et circule, en témoigne la recherche de Nicole Deschamps, Raymonde Héroux, Normand Villeneuve.

Janine Boynard-Frot

Entre l'héroïsme et la stérilité : Maria Chapdelaine

de Louis Hémon¹



Maria Chapdelaine a-t-il marqué notre mémoire collective ou est-il un produit de notre mémoire par auteur français interposé ?

La relecture anime d'un coup les images jaunies d'album de famille et bouscule les vieilles préventions contre un roman allongé à tant de sauces patriotardes. *Maria Chapdelaine* ou la lutte contre la nature ? ou le triomphe de la famille québécoise rurale ? ou le prêchi-prêcha de la « fidélité à la terre » ? Loin de là. De lutte ou de conflit, il n'en est pas vraiment, comme dans une bonne part des oeuvres québécoises où l'on rappelle les batailles passées plutôt qu'on ne se bat, où l'on renvoie souvent à un « prochain épisode », comme si, de ne n'être pas protagonistes de l'histoire qui se fait, nous amenait à nous raconter des histoires. *Maria* ne pose pas l'histoire en termes de conflit, mais de lentes permanences terriennes : ce « récit du Canada français », même s'il a paru d'abord en feuilleton, est en réalité un tableau, un répertoire ethnographique plutôt qu'un roman. Bien loin de raconter la geste de l'enracinement, *Maria* dit l'humble retour des gestes quotidiens, éclairés de temps à

autre par la fulgurance de l'ailleurs entrevu en rêve. Significativement, le haut fait de la vie de Laura, la mère, ne sera révélé qu'après sa mort par son mari : un jour, elle a mis en fuite des ours qui s'étaient attaqués aux moutons. C'est bien là le trait commun de tous les personnages : la « vaillance », la ténacité, la douceur, toutes « qualités familières, humbles », cachaient « d'autres vertus presque héroïques » (p. 191). →



Nicole Deschamps