Document généré le 11 oct. 2024 23:43

Études françaises

Deux scènes médianes où le discours prend corps

Jacques Allard

Volume 33, numéro 3, hiver 1997

Le Survenant et *Bonheur d'occasion* : rencontre de deux mondes

URI : https://id.erudit.org/iderudit/036079ar
DOI : https://doi.org/10.7202/036079ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Allard, J. (1997). Deux scènes médianes où le discours prend corps. *Études françaises*, *33*(3), 53–65. https://doi.org/10.7202/036079ar

Résumé de l'article

Où conduit la lecture topocritique quand on examine non plus seulement les entrée et sortie narratives mais bien la scène qui pourrait s'appeler médiane, pont pivotai du récit, du non-retour cher à toute logique narrative, là où s'articulent en profondeur l'entrée et la sortie ? Dans Le Survenant, renonciation retient le plus longtemps possible son personnage clé et dans Bonheur d'occasion, elle l'expulse au centre géométrique du texte. Deux stratégies narratives de la jouissance métaphorique. Deux exemples où le thème moderne travaille une poétique traditionnelle.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Deux scènes médianes où le discours prend corps

JACQUES ALLARD

PRÉLIMINAIRES

J'ai commencé par relire le plus lointain de ces romans bien-aimés : *Le Survenant.* Il me pressait de voir comment cet espace terrien du Chenal du Moine, se textualisait, s'installait dans l'espace du texte. Comment la disposition du narré dans l'espace imprimé donnait scène et forme à la socialité. La même interrogation revenait pour le Saint-Henri de Gabrielle Roy, par définition plus proche de notre monde par sa modernité.

Cette topocritique (mise en rapport des espaces symbolique et matériel du récit) m'occupe depuis assez longtemps. Elle est au fondement de l'étude que je prépare sous le titre : *Le Ciel, la Cité, la Chambre, Une analyse des grands discours du roman québécois depuis 1880 jusqu'à nos jours.* Une visée sociocritique, une démarche topocritique, dans le sillage de travaux qui se font depuis Mikhaïl Bakhtine et Gaston Bachelard jusqu'à Gilbert Durand et Claude Duchet. « Ciel », « Cité » et « Chambre » : trois mots qui annoncent les espaces que je crois privilégiés par les textes, l'histoire et notre tradition de lecture. Espaces figurés, qui sont discours religieux, politiques et amoureux, que je vois s'organiser en une tresse sociogrammatique, pour dire plus qu'un conflit, une interaction constante. Il y a pour moi deux sociogrammes dominants dans notre histoire romanesque : ceux de la Cité et de la Chambre, qui sont par ailleurs parasités plus ou

moins fortement par le discours du Ciel. Quant à la façon dont ces espaces symboliques occupent l'espace textuel, on en aura ici quelques exemples.

J'ai en effet voulu profiter de cette occasion pour tester, en particulier, la portée des « scènes médianes » de nos fameux romans. J'appelle « médiane » cette unité narrative qui n'est pas forcément au centre du dispositif romanesque. Elle peut correspondre, comme on le devine, au sommet de la courbe traditionnelle du récit, du *crescendo* d'où l'action redescend habituellement vers sa fin, sa fatalité, dramatique ou comique ou tragique. La tragédie en cinq actes illustre bien cette logique narrative avec son acte central, axial. Ou encore certains romans comme *L'Assommoir,* dont le fameux chapitre central montre Gervaise au sommet de son succès commercial et social. Selon le modèle traditionnel, ce « sommet » constitue la plupart du temps le point pivotal de la stratégie, un nœud qui est un point de non-retour. Pour la blanchisseuse zolienne, le plein a alors été fait. Dans le débordement physique et social, c'est maintenant la chute qui devient inéluctable avec ses sèmes appuyés du trou et du bas[1].

Dans les grands romans contemporains, cette scène dite médiane, au sens géométrique, se situe beaucoup moins souvent au centre mathématique de l'espace textuel. En fait, je dirais que la narratologie « postmoderne[2] » repose en bonne partie sur le déplacement de la « grande scène », sa coupure ou sa latéralisation, ce qui revient souvent à la mise en accessoire du nœud narratif. Ou sur son exposition sournoise à l'orée d'un texte qui ensuite l'estompe, en joue comme de la rationalité même à ébranler. On connaît aussi son installation en fin de course, comme pour dire, assez souvent, une sorte d'infini romanesque ou son contraire.

Ce qui était moins fréquent dans le récit traditionnel fait partie du jeu narratif d'aujourd'hui. Que l'on pense au *Trou de mémoire* (1966 ; BQ, 1993) d'Hubert Aquin, où le début de l'histoire niche en plein centre du dispositif pour être ensuite diffracté, par anamorphose, vers les deux extrémités. Ou encore au récent roman de Nicole Brossard, *Baroque d'aube* (L'Hexagone, 1995), qui latéralise son événement, son questionnement central, en le mettant dans la quatrième des cinq parties du récit.

1. J'en ai traité dans *Zola. Le Chiffre du texte* (*Toposémie et structures narratives de* L'Assommoir), Grenoble et Montréal, Presses de l'Université de Grenoble et Presses de l'Université du Québec, 1978, 164 p. Je reviens sur la topocritique dans un recueil d'essais *Espaces fictifs. De Laure Conan à Hubert Aquin* Montréal, (Québec/Amérique, 1997).

2. Telle que définie par Janet Paterson dans *Moments postmodernes dans le roman québécois,* Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.

D'où l'intérêt de ne pas s'en tenir aux entrées et sorties de texte, aux incipit et excipit, de s'attarder aussi aux espaces intervallaires de la stratégie textuelle, à leur exemplarité. Ce faisant, on saisit mieux la fonction du dispatching narratif, de la distribution des unités grandes et petites, des masses narratives à la phrase. Et par là, les rythmes textuels, comme les cadrages et les mouvements, les mots et les souffles, ainsi que le dit Henri Mitterand quand il pose ses propres règles de la topocritique dans *L'Illusion réaliste*[3].

Voilà, en deux mots, comment je me propose d'examiner ici certains aspects du sociogramme de la Cité. Il va de soi que les deux romans classiques de Germaine Guèvremont et de Gabrielle Roy se situent pour moi à l'époque de la dominance de la Cité, à cette étape d'un processus de laïcisation qui, dans le monde imaginaire, s'accélère à partir des années 1930. Je pense à la société qui s'imagine à partir, par exemple, de *La Chair décevante*, des *Demi-civilisés* et de *Trente Arpents*.

Que trouver au cœur du *Survenant* ? La cité moderniste ? Une traversée solitaire de la ville, comme on la fait avec Jean Lévesque dans *Bonheur d'occasion* ? Une contestation individualiste de la condition sociale, une ambition à la Rastignac, ce cynisme qui fonde le libéralisme et le capitalisme ? Toutes ces représentations de la Cité moderne qui culminent dans celle de la guerre ? Fasciné par l'univers traditionnel, le roman de Germaine Guèvremont ne paraît surtout pas moderniste. Pourtant, à suivre son chemin (le lieu est ici un « chenal »), on apprend beaucoup qui n'a pas toujours été bien vu par la lecture.

LE CHEMIN D'UNE CITÉ IDYLLIQUE

Au dixième chapitre du *Survenant*, au centre géométrique des dix-neuf tableaux de la vie paroissiale qu'a voulu donner Germaine Guèvremont, se trouve la première longue narration : le nombre de pages double tout à coup[4]. Quel besoin a soudainement l'histoire racontée de se déployer, de déferler ? Celui d'une première synthèse ? D'un « apaisement », comme aime à le dire le discours narratif de certains moments ou événements ? Sans nul doute. Tout se passe ici comme s'il s'agissait de

3. Henri Mitterand, « Une poétique de l'espace », dans *L'Illusion réaliste, de Balzac à Aragon*, Paris, P.U.F., 1994, p. 54.

4. Sur le projet de l'écrivain, voir l'édition critique d'Yvan G. Lepage. Il y rappelle que ce sont les contes d'*En pleine terre* qui sont à l'origine du roman. On retrouvera aussi ces propos de Germaine Guèvremont : « Louis Hémon et Claude-Henri Grignon avaient écrit le roman du colon, Léo-Paul Desrosiers, le roman de la traite, Ringuet, le roman des déracinés, il restait encore celui de la vieille paroisse canadienne. » (*Le Survenant*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde, 1989, p. 25 et 35.)

démontrer l'intégration du Survenant à son milieu. En ce sens, il n'y a pas là exposition d'un moment décisif, d'une volonté fataliste qui ferait que l'après serait nécessairement un *decrescendo*. Pas là de finalisme annoncé, mais, déjà, un discours de conclusion. Évidemment provisoire. Comprenons : une pause plutôt qu'un sommet de l'action narrée. Ne serait-ce pas même une pure scène de genre, à la manière de Cornelius Krieghoff ?

C'est que toutes les contradictions paraissent trouver ici leur équilibre, les antithèses leur résolution. C'est littéralement le temps de l'entre-deux, bien annoncé dès l'incipit, comme si l'énonciation même insistait sur le temps de la pause, jouissait d'un raffermissement pour mieux repousser l'inévitable.

> Entre Noël et le jour de l'An, le temps se raffermit ; il tourna au froid sec et promettait de se maintenir ainsi jusqu'après les fêtes. Le chemin durci crissait sous les lisses des traîneaux. Chaque nuit les clous éclataient dans les murs et, crispés, les liards pétaient autour de la maison. Le père Didace en augura du bon. Il dit au Survenant :
> — Si le frette continue, le marché des fêtes nous sera profitable ! (*S*, 162.)

Dans le froid qui sévit, voyez aussi le profit stylistique, puisque l'harmonie se fait facilement imitative : le froid (le lexème) se fait « frette », le « durci crisse sous les lisses ». Et s'il y a de la violence dans l'air, si les clous éclatent dans les murs de la maison, tout cela n'est pas vraiment détonnant, ce serait plutôt familier, drôle comme le pet des peupliers. C'est que ce chronotope de l'hiver s'installe comme le grand intermède de l'année, celui du loisir et de la fête, quand les communications deviennent faciles, puisque le froid fait le pont sur le fleuve, et sa neige fait du paysage même le chemin naturel de la Cité fermière, le lien naturel de la paroisse et de la ville. Comme si en ce monde les lois (ici la sévérité des phares et des brise-glace) se trouvaient suspendues, le tout prenant les couleurs sacrées du bleu et du blanc nationaux, de l'harmonie, de la réconciliation du ciel et de la terre. Le rouge d'un traîneau fait tout juste contraste à l'horizon. Même le petit cochon qu'on mangera bientôt chavire de l'œil ici, montrant le ciel de ses pattes gelées. N'est-ce pas charmant ? C'est dans ce monde aplani, domestiqué, en fait intimisé, rendu idyllique, que le couple contradictoire du « grand dieu-des-routes » et de l'habitant peuvent, entre le Chenal et Sorel, au milieu du roman, glisser de concert :

> Dans le matin bleu, de rares étoiles brillaient encore par brefs sursauts. À droite l'espace blanc s'allongeait, mœlleux et monotone, coupé seulement par la silhouette sévère des phares et des brise-glace, des colonnes de fumée révélaient la présence des maisons effacées dans la neige comme des perdrix dans la savane. De loin en loin un berlot rouge rayait

> l'horizon. L'espace d'un instant, on entrevoyait sur l'arrière un goret éventré, l'œil chaviré, levant au ciel ses quatre pattes gelées dur. Puis absorbé par la route, le traîneau se joignait au faible cortège matinal, sur le chemin du roi. (*S*, 163.)

Cette carte de Noël convient si l'on songe qu'au chapitre précédent la fille de Didace a réinstallé la maison de son père en y mettant opportunément l'enfant qui manquait, permettant ainsi le nécessaire rapport à l'Enfant-Dieu. N'est-on pas ici dans une histoire où c'est le lien familial, la descendance même qui est menacée ? Où les valeurs du père et du fils ne sont plus garanties ? Le recours au Ciel pouvait bien se faire, en une dizaine de pages, juste avant la grande scène, comme pour mieux l'assurer, d'ailleurs, mais le discours de la Cité utopique devait primer, occuper le grand espace.

Voilà ce que dit déjà la scène médiane dans ses lignes initiales, programmatiques. Le reste de l'épisode (en fait l'essentiel de l'action narrée) confirme l'apaisement annoncé avec les « joyeusetés » du marché, le déport de la blague sur les rapports maritaux et le bonheur des ruraux, surtout le masquage du conflit fondamental de la ville et de la campagne ou du coureur des routes et de l'habitant en celui de l'habitant et du cultivateur dont Didace essaie de tirer gloire. Même la défection du Survenant — sa première fugue — ne cause aucun embarras : « Il connaît le chemin » que l'on sait : cet univers peut tout à coup se résumer à son chemin royal, rassembleur. Un beau chemin, évidemment, comme l'attesterait Didace lui-même, sixième du nom emblématique. Tant et si bien que la Cité fermière et paroissiale inclut naturellement le marché de la petite ville voisine. La belle continuité, qui va du monde rural au monde urbain, de l'ancien au nouveau.

LE JOUR DE L'AN

Dans l'épisode suivant, le lendemain, nous sommes au jour de l'an. Il aurait pu être le cadre de la grande fête narrative que n'avait pas été Noël au chapitre précédent. Mais ce n'est encore que l'avant-fête, comme s'il fallait à nouveau insister sur une donnée déjà implicite mais qu'il faut mettre au jour maintenant. Dans cette Cité, la socialité repose sur les règles de la sociabilité : celles d'abord de la parenté ou de la familiarité, du civisme plutôt que des lois. Les valeurs intimes dominent le droit. Les phares et les brise-glace ne sont plus que des silhouettes. Elles ont beau être « sévères », elles ne sont plus que des ombres. D'ailleurs, aucun clocher ne pointe son rappel dans le ciel de l'autorité.

Le jour de l'an sera donc présenté comme le jour des visites, la maison devenant celle des passages et des tournées,

lesquels se donnent l'apparence de la Guignolée alors qu'il ne sera jamais question de la quête à faire pour les pauvres. De cette Guignolée, on ne retient ici que la chanson, puisque la pauvreté ne peut guère exister dans un univers où le quêteux trouve son gîte dès qu'il offre sa capacité de travail.

Ce jour témoigne à ce point du caractère éphémère des conflits que le récit se fait dialogue comme pour insister. On peut même y blaguer sur la célèbre bataille à poings nus intervenue quinze ans auparavant entre Didace l'homme fort et le gros maire et garde-chasse Pierre-Côme Provençal, entre le braconnier et le gardien de la loi. Tout cela pour dire qu'une bonne et loyale bataille d'hommes fait partie de l'échange social. Il arrange tout : et l'amitié et la loi, il régule la socialité du Chenal. Le Survenant peut donc avoir passé la nuit à Sorel et rentrer, en ce jour rituel du commencement, avec le visage tuméfié du batailleur, cela ne dérange personne. De ce jour de bons vœux, on ne tire aucun mauvais augure, comme l'aurait fait une mauvaise langue zolienne (les Lorilleux dans *L'Assommoir*).

Et puis le Survenant a déjà bel et bien taillé sa place dans la maison du Beauchemin, avec ce fauteuil Voltaire par lui fabriqué. La venue du Venant s'intègre donc encore mieux que les autres apparitions. Que peut-il donc se passer encore en ce jour extraordinaire ? Une autre arrivée, celle de Bernadette Salvail, pour annoncer enfin, que la fête aura lieu chez elle le lendemain. La voilà enfin la grande scène qui occupera les deux tiers du récit (en ce chapitre) pour aboutir, comme on sait, à la bataille du Survenant et d'Odilon Provençal. Il aura fallu deux micro-récits, les mises en place des espaces extérieur et intérieur : soit l'intimisation du dehors et l'invasion du dedans, pour tracer la continuité d'un chemin. La pacification spatiale qui aboutira à son principe de contradiction : la bataille. Pourtant, tout n'est pas si simple.

LA BATAILLE VOLÉE

On connaît déjà le sens de ce nouvel affrontement et la place qu'il tient dans le discours harmonieux de toute cette unité narrative. Pour aller plus loin dans la compréhension de ce que l'énonciation veut montrer ici, il faut revenir à la familiarisation dont a été imprégnée la Cité fermière dès le début de ce chapitre (en fait progressivement depuis le début du roman). Se rendre compte que le discours de Guèvremont travaille, métaphorise, « sociogrammatise » : il complexifie la grande antithèse dont vit la société québécoise (son discours) depuis le début de l'industrialisation et de l'urbanisation. Celle qui oppose l'espace traditionnel rural à celui de la cité moderne. Comme l'énonciation a aplani, adouci l'espace extérieur jusqu'à en faire la niche des

maisons (« comme des perdrix dans la savane »), voici qu'elle creuse maintenant l'espace intérieur. À telle enseigne que le lecteur sera en quelque sorte volé de ce qui se passe à l'extérieur et qui fait vibrer toute la compagnie : il ne verra pas la rixe finale !

Pour mieux comprendre, regardons d'abord d'un peu plus loin. Il me semble que ce chapitre dixième mime alors le parcours romanesque déjà accompli en reprenant sinon toute l'histoire, du moins tous les éléments fondateurs de l'arrivée d'un étranger qui se serait adapté à sa société d'accueil et que l'on aurait aussi adopté. Et puis, il annonce aussi l'autre grand chapitre (XV, un peu plus long que l'autre), qui, en trois temps lui aussi, donnera cette fois le chronotope de l'été. Il s'agit sans doute là du « vrai » sommet narratif, le point pivotal toujours reporté : là où sera enfin accepté le départ du passant, accusant l'irrémédiable de son penchant pour l'alcool et la défaite de l'harmonie amoureuse patiemment construite entre le plus fameux batailleur et Angélina, la plus résistante des femmes.

Ainsi vue de la quinzième unité, celle du milieu apparaît déjà comme celle du cœur, faisant du discours amoureux et donc de la Chambre la grande concurrente de la Cité. À moins qu'elle ne soit son adjuvant ? Car il s'agit toujours de nier le conflit, d'aplanir le terrain social. Quand on revoit ainsi, à la lumière de son amont et de son aval, le récit du grand fricot des Salvail, on ne peut s'empêcher de voir que le rêve discursif est porté par la Chambre, comme si toutes les tendresses du paysage, même hivernal, avaient pour objectif de conduire, dans la chaleur enfin conquise de la maison, à celle du désir amoureux. Voilà pourquoi sera pour lors indécidable le discours de l'œuvre en son milieu. Et remis à plus tard les grands indices de l'inévitable. Pour l'instant, le Survenant peut et doit faire partie du Chenal du Moine comme en a décidé, jadis, le grand ancêtre peut-être commun. Ne s'est-il pas arrêté dans cet endroit passant, où l'on fait de sa vie une chasse au mouvement, au rythme des saisons, de la navigation et des grands voiliers sauvages ? N'a-t-il pas accepté ce rêve de la stabilité au cœur du mouvement ? Le vieux rêve canadien-français.

Tout cela se dira bien dans le désir dévié du fricot, alors même que ne cesse de se proposer la sensualité des échanges. Dès le seuil (hivernal) de l'épisode, vous trouvez la chaleur d'une maison embaumée d'odeurs de « nourriture grasse ». Et le joyeux « décapotez-vous » de l'accueil conduit tout de suite à la petite scène du déshabillage, celui des femmes, bien expliqué. Pourquoi s'en étonner ? L'histoire du *Survenant* peut se lire aussi comme l'exposition très retenue du corps masculin survenu, depuis la chemise enlevée aux premières lignes jusqu'à ce torse à nouveau dénudé de la bataille de Sorel et, cette fois, bien

regardé : « une solide musculature » en caleçon (dit « brayet »), de longues jambes et une poitrine d'une blancheur presque féminine mais portant une toison rousse. Bien vu ? Oui, mais curieusement dit. Voici le passage :

> À ses côtés [de l'athlète forain], le Survenant, dont la poitrine et les longues jambes d'une blancheur presque féminine éclataient à travers la toison rousse au-dessus du brayet de velours pourpre, était l'image même de la vie. (*S*, 250.)

Elles sont un peu fortes, les jambes qui peuvent éclater *au-dessus* du brayet... Seules la poitrine et sa blancheur peuvent évidemment se distinguer au-dessus du sous-vêtement. La maladresse de la description trahit le trouble de l'énonciation. L'aisance est d'évidence plus grande dans le déshabillage des femmes, dont le corps, plus montrable, se dévoilera, quelle coïncidence, « dans la chambre des étrangers » :

> Elles n'en finissaient plus de se débarrasser de leurs grands bas, de leurs nuages de laine, de leurs crémones, de leurs chapes. Alors on reconnaissait des figures de jeunes filles, d'autres ayant passé fleur depuis longtemps et jusqu'à des vieillardes, les cheveux bien lissés et mises proprement dans leur spencer du dimanche, dépaysées au milieu de tant de monde.
> Les jeunesses s'examinaient du coin de l'œil. [...] Toutes tenaient à paraître à leur avantage : les moins douées faisaient bouffer leur corsage et onduler leur jupe ; d'autres s'efforçaient d'aplatir de trop évidentes rondeurs ; d'autres enfin, d'un gauche retroussis, laissaient poindre un bas de jupon dentelé. (*S*, 168-169.)

L'énonciation s'excite donc dans l'intervalle, à travers encore la dizaine d'autres petits faits de ce repas de « noces ». Avec les gros becs à goût de tabac que donnent les hommes, après s'être essuyé la moustache, viendront les blagues : le mari qui ferait le paradis des femmes, la « grosse gerbe » à cueillir éventuellement par le bonhomme Salvail ou le « morceau des dames » (croupion de la dinde ?) qui ferait loucher Didace, l'allusion rabelaisienne du Survenant qui se prend pour Gargantua. Ensuite, les tendresses verbales, le tutoiement qui « remue » Angélina toujours fascinée par la main en étoile (sa caresse éventuelle), les nonchalances de la digestion. Et puis, surtout, les deux apartés de la chambre des étrangers où retournera le récit du « décapotage » des femmes : le premier alors que Bernadette et ses amies vont s'y réfugier pour leur coquetterie et leurs projets de jeux, de chansons et de danse ; le deuxième pour enfin y faire venir le Survenant lui-même, seul avec la plus belle fille du canton. Le lecteur découvrira avec la Bernadette que l'amour et les caresses de l'homme vont exclusivement au caribou, à l'alcool.

C'est la grande révélation de la chambre des étrangers : un amour passionné mais dévié, justement, vers un plaisir solitaire, ce qui expliquera la chanson du Survenant, une histoire idyllique à souhait, avec montagnes, bergère, rose, printemps et blancs moutons. Voyez pourtant l'effet produit sur l'auditoire : chacun se trouve emporté, dit la narration, « sur le chemin de son choix, un chemin où chacun retouvait, l'attendant, chaud d'ardeur, l'objet de son rêve ». L'énonciation a beau généraliser la rêverie, l'euphémiser en l'étendant aux « terres grasses, fécondes », à la rente du gardien de phare, au « visage bien-aimé » ou à « une mer de canards sauvages », la suite du récit ne triche pas : un beau danseur préférera soudainement « à une bergère de chanson [...] quelque grasse fille hanchue qu'il pouvait cambrer sous son bras agile » (*S*, 182-183.)

La danse, la valse espérée, qui permettrait la constitution des couples, la rencontre des corps, sera toutefois brisée par la vitesse de l'accordéoniste renvoyant les couples à la chaîne et au rigodon. C'est exactement à ce moment de censure du rapprochement amoureux qu'éclatera la nouvelle de la bataille des mâles, au fond la seule étreinte permise et sans nul doute recherchée depuis le début par le récit. Mais, comme on sait, le lecteur en sera privé qui n'en aura connaissance que par la réaction des divers témoins. Cette bataille ne montrera qu'un corps, à la faveur d'un clair de lune, celui du gros Odilon, sa grosseur, son débraillement et sa défaite :

> Au clair de lune, le gros corps d'Odilon, pantelant comme un épouvantail, oscilla. (*S*, 187.)

Là-dessus, le chapitre se presse de conclure en mettant de l'avant le « donc » assez coupant de son dernier paragraphe :

> Donc le Survenant grandit en estime et en importance aux yeux de plusieurs, surtout parmi les anciens, premiers batailleurs en leur temps. (*S*, 187.)

Ainsi s'exclura la rencontre amoureuse du couple, à moins qu'il ne soit exclusivement masculin et batailleur, ce qui permet l'intégration à la communauté dans ce partage de l'amour et de la haine dorénavant portés au Survenant comme à tout le monde. Dans cet univers pacifié, l'affrontement des mâles fait bien partie de l'ordre. On le répète. Ne s'agit-il pas d'assurer la lignée mâle ? En fait, on le devine, tout ce discours est mensonger : la nostalgie du temps idyllique passera comme le Survenant dans cet espace-temps du retard. Pourtant, dans la modernité et le changement qu'incarne l'étranger, le romanesque (l'idyllique) perdurera : sa lignée est sans doute de celle des Beauchemin et avec lui, son errance, son aventure de grand-dieu-des-routes, c'est un retour aux origines. Voilà une grande ambiguïté.

Comment ne pas voir finalement, dans l'indécidabilité de cette scène médiane, le piège dans lequel Germaine Guèvremont s'est retrouvée avec son projet de dénoncer un « mauvais modernisme » (BNM, p. 35) ? Comme l'a fait Balzac, selon Lukacs, quand il s'est mêlé de dénoncer, dans *Les Paysans,* la parcellisation des terres, défendant plutôt un point de vue révolutionnaire, on voit à quel point Germaine Guèvremont annonçait jusque dans sa fixation idyllique la fin d'un monde traditionnel. Dans ces conditions, le sociogramme de la Cité faussement agricole dit toute la force victorieuse de la Cité urbaine, étrangère, polyglotte, mixte ou même noble (voir le côté amérindien et écossais de Malcolm Petit Beauchemin de Lignères). La lecture faite de l'ouvrage depuis cinquante ans ne s'y est pas trompée. La fascination entourant le corps mâle et son irruption inévitable le confirme. Le corps du texte le dit jusque dans le boitement de son énoncé.

DU CÔTÉ DE SAINT-HENRI

J'ai longtemps cru que le plein centre de *Bonheur d'occasion* se situait rue Beaudoin, en fait dans la maison de la famille Lacasse. Je voyais bien la Florentine qui avait ouvert le récit par son attente de l'amoureux y aménager enfin l'espace de la rencontre, à défaut de la déclaration sublime qui pouvait mieux s'envisager dans le paysage du *Survenant* où reste encore quelque trace de Valriant (*Angéline de Montbrun*). Mais seul l'alcool a pu, là, en obtenir un. Je me souvenais donc du regard de Jean sur la madone à l'enfant sous laquelle il allait faire l'amour à celle qui l'aimait tant. J'y voyais un exemple aussi fort de fixation que celui d'Emma Bovary devant son assiette et son mari.

C'était pour Jean Lévesque l'évocation que l'on sait, surtout pas accordée à la vision d'Épinal proposée, plutôt le contraire : pour lui l'enfance de l'orphelinat, l'adolescence des vexations, le rejet des valeurs collectives, le choix rationalisé de l'indépendance, de l'individualisme. Le fait qu'il prenne Florentine et jette les bras autour d'elle « comme pour la briser » (*BO*, 213), la casser, cette Lacasse du malheur, incarnant dans son charme de fille maigre toute la pauvreté violemment refusée par le jeune orgueilleux, ce fait me paraissait conjuguer presque sadiquement le discours social et le discours amoureux. Et de façon bien plus puissante que chez Germaine Guèvremont : sans pitié, en fait, se donne la brisure de l'idyllique qui, chez Gabrielle Roy, se trouve incarnée par une mièvrerie religieuse (il ne s'agit sans doute pas du fameux tableau de Leonardo). Seule Anne Hébert pourra aller plus loin, à cette époque, avec *Le Torrent.* Ainsi se cassait dans ma lecture le discours du Ciel, et de la Cité même, à tant d'égards. La Chambre de la rue Beaudoin ne pouvait-elle,

au fond, gagner, le discours amoureux ne pouvait-il triompher derrière son écrasement par l'égoïsme ? Je voyais dans la superbe danse de la neige et du vent que l'on trouve patiemment construite tout au long du roman (et s'épanouir le soir du party chez Emmanuel) la métaphore possible de la réconciliation (sans doute un peu masochiste) dont André Brochu disait l'impossibilité à travers l'opposition des thèmes groupés sous les figures de la droite (le vent) et du cercle (la neige). Et finalement, à la sortie du récit ne trouve-t-on pas Florentine accordée à ce monde, promise à un certain bonheur d'occasion assez durable ? Même la crainte d'une humeur violente du « caractère impérieux » d'Emmanuel ne l'empêche pas de se réjouir.

Le coup d'œil final d'Emmanuel sur Saint-Henri, à la fin du roman, ne pousse guère à cette position discursive que je crois tout de même dominante. Mais il faut sans doute se souvenir qu'au retour de la guerre (s'il en revient), Emmanuel n'habitera pas ce quartier. Florentine a déjà repéré la maison de Lasalle, ville plus riche que Saint-Henri, et en pensée elle habille déjà sa mère et le reste de la famille. La prospérité est arrivée, grâce à la guerre et à la façon qu'elle a eue de « mener sa partie ». Là-dessus, le texte conclut clairement :

> D'ailleurs, [pour Florentine] il n'y avait pas de péché, pas de faute, pas de passé : tout cela était fini. Il n'y avait plus que l'avenir. (*BO*, 403.)

De cette lecture déjà faite, je retiens que l'activité sociogrammatique de la Cité passe par le noyau conflictuel de la pauvreté et de la richesse, système oppositionnel qui s'incarne aussi bien dans les personnes de Florentine et Jean (futur riche) ou Emmanuel (déjà plus à l'aise que Florentine) que dans l'organisation de l'espace global représenté : la morne plaine urbanisée de Saint-Henri et la montagne si urbaine de Westmount, en passant par bien d'autres séries apparentées ou affiliées, le vent et la neige dont j'ai déjà parlé, la campagne des Laurentides et la ville montréalaise, etc.

Ce qui est dérangeant dans cette lecture déjà faite, c'est la faiblesse de la contrepartie de Jean et du libéralisme assez sauvage qu'il promet, je veux dire : Emmanuel, et cet humanisme qui l'amène à partir en guerre contre la guerre (ce que reprendra Jean-Jules Richard dans *Neuf Jours de haine* en parlant du « mal d'Europe »). Cette faiblesse qui tient à son moindre intérêt romanesque parle sans doute à sa manière. Un peu comme la fascination qu'exerçait le Survenant sur le récit d'un monde dont il menaçait les fondements. Tout en ne croyant pas que l'espace central du roman puisse répondre à cette nouvelle incertitude, je suis allé voir la scène médiane de *Bonheur d'occasion.*

UNE MARCHE DANS LA VILLE

Pour découvrir qu'au cœur du roman se trouvait peut-être la chambre de la rue Beaudoin, mais qu'au centre du découpage narratif se trouvait plutôt la scène d'après l'amour : la marche de Jean Lévesque qui rentre chez lui en réfléchissant à son destin. Ce chapitre dix-septième (sur trente-trois) est légèrement plus long que le précédent.

« Longtemps ce dimanche soir, Jean marcha au hasard, saisi de haine contre lui-même. » C'est l'incipit de la scène. La marche sera longue qui ramènera le jeune machiniste à son logement, traversant la ville nocturne comme il l'avait fait déjà au chapitre II et comme d'autres le font aussi dans ce roman qu'on pourrait appeler de la marche ou du mouvement.

Je le dis maintenant ainsi parce que je ferais à nouveau de ce chapitre intermédiaire l'ersatz du narré et du discours, prétendant que la marche et le discours de Jean Lévesque ne sont finalement que la réalisation extrême, osée, du mouvement qui gouverne l'ensemble discursif dans toute la textualité. Je me contenterai pour l'instant de voir ici — comme on peut le voir dans la fameuse scène de la baisade, comme le disait Flaubert du moment où Emma cède à Rodolphe pour la première fois — à quel point c'est l'acte d'amour (estompé au chapitre précédent) qui se donne ici dans le ventre d'une ville parcourue par un autre « survenant », un autre agent urbain de la modernité et du changement.

J'avais toujours vu cet épisode comme le moment où Jean réussissait à assumer sa position fondamentalement égoïste, sinon vengeresse, d'orphelin et de mal aimé. Mais la relecture attentive montre une extraordinaire fixation de la narration sur le rapport amoureux qui serait par définition sale, punitif ou en tout cas douloureux, trouvant sa nécessité dans une violence parfaitement accordée au sociogramme d'une Cité où c'est la pauvreté qui doit être niée.

Le chapitre va donc privilégier les rapports du vent et de la neige, déjà bien filigranés depuis le début et qui se profileront jusqu'à la fin. Ici, en ce dimanche de printemps, le vent écrase littéralement la neige, la réduit à son écoulement sale. Tout, en ce dimanche soit se liquéfie ou se lubrifie. Et la pluie relaie le vent. Tout dans la rêverie d'un rapport amoureux brusque et expédié conduit au rappel de la scène précédente, arrivant finalement à ce passage, à « ces gestes qui assurent à l'humanité sa perpétuité de douleurs ». Et le « printemps pauvre » de souffler « son plein, son atroce désenchantement ». Et les filles de suivre dans un air de jazz les soldats qui insistent. Et la domination brutale, acharnée de Florentine ne peut que revenir soutenir la réflexion libertaire du jeune homme. Et le

grondement des eaux dans l'enchevêtrement des eaux souterraines. Tout cet écoulement est expression de liberté, quelque douleur qu'il ait coûté. Il est détente, élargissement, liberté. Avec la satisfaction, la confirmation massive des rangées de silos phalliques. Plus encore : le monde est-il bouleversé par la guerre ? Jean tirera profit de cette violence planétaire. Voyez-le arriver chez lui et faire craquer son escalier comme il l'avait fait pour le mauvais divan de Florentine, laquelle lui revient d'ailleurs à l'esprit, à ce moment, comme pour mieux confirmer la violence du rejet. Il remplit donc la demande d'emploi qui le fera pourvoyeur de munitions de guerre. Tout cela est logique. Il peut ensuite se coucher dans son lit, tout habillé, la belle désinvolture ! pour se dire qu'après tout laisser échapper la satisfaction de son désir est aussi une douleur !

Je comprends mieux maintenant pourquoi la scène précédente (chez Florentine) se terminait ainsi :

> Au dehors, sur le faubourg imprégné de la grande paix du dimanche, les cloches sonnaient les vêpres. (Boréal, p. 214)

L'imprégnation ? Les cloches des vêpres annonçaient de façon assez limpide la transposition, le transfert, l'érotisation triste de la Cité à traverser. Est-il assez visible, ce nouveau chemin qui mène au corps, cette fois bien installé au cœur du texte comme le sexe au centre de la vie ?

Voilà comment on pourrait voir les éléments d'une topocritique rapprocher deux grands romans de notre modernité. On y aurait aussi des exemples de l'imprégnation de la Cité par la Chambre, dans l'estompement graduel du Ciel. Et cela bien avant 1960. Enfin, un exemple de la façon dont des scènes médianes pourraient révéler, comme en un précipité, le cœur du discours romanesque. J'y reviendrai.