

## Aventuriers et sédentaires : de quelques mythes revisités 移動と定住：神話再考

Lise GAUVIN

リーズ・ゴーヴァン

Littérature de l'Extrême-Occident, a-t-on dit au sujet de la québécoise. De l'Extrême-Amérique également. Deux grandes traditions se partagent l'imaginaire collectif. Celle des découvreurs, des aventuriers, des nomades, dont la figure archétypale est le coureur des bois. Celle des sédentaires et des fondateurs de territoire, représentée par le paysan et son travail sur une terre qu'il doit faire fructifier au rythme des saisons. Double postulation qui emprunte aussi bien à l'histoire qu'aux légendes et aux contes populaires. Mais également à certains textes qui servent en quelque sorte de modèle dans l'élaboration de ce tressage complexe qui constitue une littérature. La notion de réécriture sera ici convoquée afin de mettre en évidence à la fois la filiation entre les diverses actualisations de cette double tendance et la transformation de celle-ci par des romanciers soucieux de transcrire leur propre contemporanéité. Je m'arrêterai donc à quelques-uns de ces récits qui jalonnent la scène littéraire québécoise et s'inscrivent dans une continuité manifeste avec d'autres textes antérieurs.

### *Les choix de Maria*

Il me paraît opportun de revenir au texte canonique écrit par le Français Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* (1916), texte fort diffusé en Europe et qu'on considère parfois encore aujourd'hui comme un témoignage à propos du Québec actuel. Le grand intérêt de ce livre est cependant d'avoir perçu et synthétisé, à travers les choix de Maria, le double mode de vie qui s'offrait aux Québécois du début du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir rester sur la terre, ou choisir le nomadisme, que celui-ci prenne l'aspect d'un amoureux voyageur ou d'un prétendant établi aux Etats-Unis vantant le charme de la vie urbaine.

Le livre s'ouvre sur les paroles sacrées : « *Ite missa est* », signalant la fin de l'office religieux. Les villageois sont alors réunis pour la messe du dimanche dans l'église de Péribonka, une église dont la petitesse, associée à celle des maisons de bois espacées et à la proximité menaçante de la forêt, indiquent « une vie dure dans un pays austère ». Alors que les hommes profitent du rassemblement hebdomadaire pour régler quelques affaires, les femmes se laissent admirer dans leurs toilettes élégantes :

Pendant ce temps, les femmes avaient commencé à sortir de l'église à leur tour. Jeunes ou vieilles, jolies ou laides, elles étaient presque toutes bien vêtues, en des pelisses de fourrure ou des manteaux de drap épais; car pour cette fête unique de leur vie qu'était la messe du dimanche elles avaient abandonné leurs blouses de grosse toile et les jupons en laine du pays, et un étranger se fût étonné de les trouver presque élégantes au cœur de ce pays sauvage, si typiquement françaises parmi les grands bois désolés et la neige, et aussi bien mises à coup sûr, ces paysannes, que la plupart des jeunes bourgeoises des provinces de France<sup>1</sup>.

Vie dure, pays austère, telle est la toile de fond sur laquelle se déroulera le roman. Sans oublier l'omniprésence de l'église et du clergé, dont les diktats sont respectés par la majorité des gens. La famille Chapdelaine vit loin du village, dans une terre que le père vient de défricher. Et la belle Maria, jeune fille en âge de se marier, est courtisée par trois prétendants. Le premier à se présenter, François Paradis, est un digne descendant des coureurs des bois légendaires, dont le travail consiste à faire le commerce des fourrures et pour cela, à servir d'intermédiaire entre les « sauvages » et les acheteurs européens. À la mort de son père, François Paradis a préféré vendre la terre familiale pour cette vie d'aventures en forêt. François et Maria se plaisent et échangent des promesses. Mais voilà que le jeune homme disparaît en forêt au cours d'une tempête d'hiver, alors qu'il tente vainement de venir rejoindre sa fiancée pour le temps des fêtes de fin d'année. Le second prétendant de Maria est Eutrope Gagnon, le voisin, le cultivateur gardien des traditions ancestrales qui lui offre une vie qu'elle connaît déjà, celle-là même pour laquelle sa mère s'est dépensée sans compter. Le troisième est un Canadien français émigré aux États-Unis, Lorenzo Surprenant, qui fait miroiter devant les yeux de Maria « l'inconnu magique des

villes ». L'attrait est grand pour cette paysanne de quitter la dureté des travaux domestiques et un climat rigoureux pour aller vers un sud plus accueillant. Ainsi Maria est-elle partagée entre le désir de nouveauté, de changement, et la monotonie des labeurs domestiques. Elle hésite un moment. Mais à la suite du décès de sa mère, elle s'aperçoit qu'elle n'a pas vraiment le choix et qu'elle devra sacrifier un bonheur facile à la nécessité de sauvegarder l'héritage et de veiller à la survie des siens. Ainsi se conforme-t-elle au rôle stéréotypé des femmes gardiennes du patrimoine véhiculé par le clergé et l'idéologie dominante de l'époque. Ce qui était prévisible dès la scène d'ouverture du roman. La voix du Québec qui la guide est « à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre », de préciser le narrateur.

Le roman de Louis Hémon, lorsqu'il fut publié en France en 1916, fut un véritable succès de librairie et fit les beaux jours des éditions Grasset. Il projette la vision d'un Québec folklorique, peuplé par des paysans généreux et frustes, à la parole difficile, limitée aux échanges élémentaires<sup>2</sup>. Mais au-delà de ces schémas simplificateurs, le romancier a saisi les données essentielles d'un imaginaire partagé entre le désir de « faire de la terre », comme le père Paradis ou Eutrope Gagnon, c'est-à-dire de s'approprier un territoire et de s'y établir, et le besoin de bouger, de voyager, de changer de lieu, d'affronter des lieux étrangers, que ceux-ci soient la forêt mystérieuse peuplée d'Amérindiens de François Paradis ou les séductions des villes modernes fréquentées par Lorenzo Surprenant. Si Maria est en quelque sorte victime des impératifs de son époque et contrainte à respecter un certain modèle féminin, tel n'est pas le cas des hommes qui, de leur côté, ont la liberté d'opter pour l'un ou l'autre des modes de vie qui leur sont alors offerts. Au risque des transgressions les plus manifestes, suivant en cela une tradition qui remonte au siècle précédent.

### ***L'héritage du conte : la chasse-galerie, le diable à la danse***

Le roman de Louis Hémon reproduit et transpose des éléments qui se trouvaient déjà en filigrane dans les contes du XIX<sup>e</sup> siècle. L'un de ceux-ci, parmi les plus célèbres, intitulé « La Chasse-galerie », est une adaptation québécoise d'une légende originaire du Poitou. Des travailleurs isolés dans un camp de bûcherons décident de faire un pacte avec le diable pour se faire transporter en canot d'écorce par-dessus les montagnes et aller danser avec leurs « blondes » la veille du Jour de l'an. C'est ce

qu'on appelle « courir la chasse-galerie », nom emprunté au conte français du Poitou qui mettait en scène le Sieur de Gallery, puni pour avoir chassé le dimanche et pour cela condamné à errer pour l'éternité avec ses chiens au-dessus des nuages. La transgression est encore plus forte dans le conte québécois, puisque le diable intervient directement dans le récit, symbolisant la force qui anime ces hommes capables d'outrepasser les lois afin de satisfaire leur désir. Parmi les romanciers, Jacques Ferron, qui se dit le dernier de la tradition orale et le premier de la tradition écrite, est celui qui a le plus ouvertement confessé sa dette avec l'héritage légendaire : « La chasse-galerie à laquelle je me suis joint, tel un étourneau, n'a pas fini de nous charrier<sup>3</sup> ». Mais le besoin d'espace et d'aventure se retrouve aussi dans l'ensemble de la littérature romanesque québécoise, dont les héros, en dignes successeurs des coureurs des bois, sont tributaires d'un atavisme qui remonte aux premiers temps de la colonie.

Un autre conte a profondément marqué l'imaginaire collectif. Il s'agit de *Le diable à la danse*, dont les versions orales ont connu plusieurs actualisations successives à travers l'écrit. Dans le premier roman publié au Canada français, *L'Influence d'un livre* (1837), de Philippe Aubert de Gaspé (fils), la légende est présente sous forme de texte intercalé. On y raconte l'histoire de Rose Latulippe, une jeune fille qui est allée au bal avec son fiancé mais qui a délaissé celui-ci pour un bel inconnu arrivé sur un cheval noir. Sur le point de s'enfuir avec l'étranger, elle est sauvée in extremis par l'arrivée du curé et doit expier sa faute dans un couvent. L'histoire est souvent reprise avec des titres différents tels que « La légende du monsieur en habit noir » ou « Le diable beau danseur ». Dans tous ces contes, il y a transgression des lois religieuses et ensuite retour à la norme signifié par un châtiment. Mais la morale finale ressemble à un *deus ex machina* plaqué sur un récit dont tout le déroulement consiste à montrer le plaisir de braver les lois et la séduction de l'interdit.

Cette double tradition de l'enracinement et du nomadisme, de l'inscription du territoire et de l'échappée vers l'ailleurs traverse l'ensemble de la littérature québécoise, à la manière d'un motif sans cesse repris mais également contesté, modifié, actualisé.

### ***Romans de la terre et de l'enracinement***

Les romans du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle n'hésitaient pas à affirmer la nécessité de l'ancrage dans un territoire, soit comme patrimoine à créer ou à conserver (*La Terre paternelle*, 1846 de Patrice Lacombe, *Jean Rivard le défricheur* d'Antoine Gérin-Lajoie, 1862) soit comme engagement à respecter (*Restons chez nous*, 1908, ou *L'appel de la terre*, 1919, de Damase Potvin). Ces récits reposent sur une idéalisation de la vie rurale présentée comme le moyen par excellence de transmettre les valeurs traditionnelles et d'échapper aux pièges de l'industrialisation. À partir des années 1930, la perspective des écrivains est davantage critique. Mais déjà en 1918, le roman *La Scouine* d'Albert Laberge évoque un envers du décor peu glorieux des mœurs paysannes. Claude-Henri Grignon, dans *Un homme et son péché* (1933), décrit les conséquences désastreuses de l'avarice auprès d'une communauté villageoise plus miséreuse que conquérante. Félix-Antoine Savard, dans *Menaud Maître-draveur* (1937), met en scène la dépossession et l'échec d'un personnage incapable de défendre le sol qui l'a vu naître contre l'envahisseur. La référence à *Maria Chapdelaine*, explicite dans l'ensemble du roman, y est donnée à titre d'héritage impossible à préserver.

### ***De Trente Arpents à Une Saison : un renversement de perspective***

L'idéologie conservatrice qui avait inspiré les romans du terroir est remise en cause dans *Trente Arpents* (1938) de Ringuet (pseud. du Dr Philippe Panneton). Dans ce roman, la terre est bien le principal protagoniste du récit, mais une terre amère, à peine apte à remplir la fonction nourricière qui lui est dévolue. Le roman raconte l'histoire d'une famille, celle d'Euchariste Moisan, dont les « trente arpents » reçus en héritage ne suffisent pas à assurer la survie. Comme dans *Maria Chapdelaine*, les saisons sont déterminantes et constituent la structure du roman. Alors que le printemps est annonciateur de promesses (l'héritage de l'oncle, les épousailles et la naissance des premiers enfants), l'été est synonyme de prospérité pour le fermier dont les avoirs et la famille continuent de croître. Mais après avoir mis au monde 13 enfants, la femme d'Euchariste meurt. Au cours de l'automne, les malheurs s'accumulent (décès d'un fils, perte d'un procès, incendie des bâtiments et fuite du notaire en possession des biens) sur le père pressé par l'un de ses fils de lui céder les biens familiaux. Un hiver, il décidera d'aller rejoindre un autre de ses fils aux États-

Unis et finira sa vie dans le dénuement le plus total. Et le romancier d'insister sur l'aspect négatif de cet exil américain.

Parallèlement à la trame événementielle, ce qui domine le récit est la relation particulière que le protagoniste principal entretient avec la terre. Pour Euchariste Moisan, la terre devient tour à tour épouse, mère, maîtresse. Cette appartenance est rendue de façon manifeste par un geste emblématique :

Parfois, dans les champs, Euchariste, s'arrêtant de travailler pour échanger quelques paroles avec un voisin ou avec ses fils, se penchait machinalement pour prendre une poignée de cette terre inépuisable et bénie, de cette terre des Moisan, que personne, n'eût pu blesser sans atteindre en même temps cruellement les hommes qui y vivaient enracinés par tout leur passé à eux, et par toute sa générosité, à elle. Doucement il la savourait de ses doigts auxquels elle adhérerait, mêlant sa substance à la sienne. Puis il se mettait à l'émietter, d'un mouvement du pouce glissant sur les autres doigts, le mouvement de celui qui pièce à pièce compte les écus de sa fortune<sup>4</sup>.

La poignée de terre renvoie à un attachement exclusif à un lieu qui exige en retour fidélité et dévouement absolu. La déconvenue n'en sera que plus cruelle puisqu'Euchariste Moisan sera en fin de compte dépossédé de son bien.

Dans cette fresque conforme à l'esthétique réaliste, le romancier a opté pour une distance marquée entre le langage des personnages et celui du narrateur, sans contamination de registres. Ce narrateur n'hésite pas à souligner cette distance dans des incisives qui rappellent celles de Louis Hémon. À titre d'exemple d'un procédé récurrent, cette phrase : « Il n'y avait pas à soigner les bestiaux : « à faire le train », comme on dit dans le Québec<sup>5</sup> ».

*Trente Arpents* marque la fin d'une représentation idyllique du terroir, mais le roman n'est pas exempt de nostalgie puisque le point de vue privilégié est celui d'Euchariste Moisan dont on connaît aussi bien les pensées que les joies et les souffrances : seule la vie sur la ferme avait pu représenter pour lui un certain bonheur lié à la prospérité. Le renversement de perspective est plus total dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, de Marie-Claire Blais.

Il n'est pas inutile de rappeler qu'*Une Saison* paraît en 1965, dans un contexte d'effervescence culturelle. L'année 1965 est particulièrement faste, puisqu'elle voit

apparaître simultanément le recueil de Roland Giguère, *L'Âge de la parole, Mémoire* de Jacques Brault, *L'Afficheur hurle* de Paul Chamberland, *La Nuit* de Jacques Ferron mais aussi *Dans un gant de fer* de Claire Martin et *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin. Ce sont les années que l'on dit de rupture et de rattrapage. Le Québec ne peut plus être considéré comme un ensemble homogène de traditions et de folklore. La contestation affecte aussi les formes romanesques. On ne peut plus raconter comme auparavant. Cela donne des romans inquiets, interrogateurs qui remettent en question l'esthétique réaliste (Blais), le statut du narrateur (Godbout), la relation narrateur/narrataire (Ducharme), ou la langue même de la fiction (Parti pris). Après les bonheurs d'occasion de la ville (Roy, 1945), *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* réécrit le roman de la terre à sa façon et le parodie. En voici le début :

Les pieds de Grand-Mère Antoinette dominaient la chambre. Ils étaient là, tranquilles et sournois comme deux bêtes couchées, frémissant à peine dans leurs bottines noires, toujours prêts à se lever; c'étaient des pieds meurtris par de longues années de travail aux champs, (lui qui ouvrait les yeux pour la première fois dans la poussière du matin ne les voyait pas encore, il ne connaissait pas encore la blessure secrète à la jambe sous le bas de laine, la cheville gonflée sous la prison de lacets et de cuir.....) des pieds nobles et pieux, (n'allaient-ils pas à l'église chaque matin en l'hiver?) des pieds vivants qui gravaient pour toujours dans la mémoire de ceux qui les voyaient une seule fois – l'image sombre de l'autorité et de la patience.

Né sans bruit par un matin d'hiver, Emmanuel écoutait la voix de sa grand-mère. Immense, souveraine, elle semblait diriger le monde de son fauteuil. (Ne crie pas, de quoi te plains-tu donc? Ta mère est retournée à la ferme. Tais-toi jusqu'à ce qu'elle revienne. Ah! déjà tu es égoïste et méchant, déjà tu te mets en colère!) Il appela sa mère. (C'est un bien mauvais temps pour naître, nous n'avons jamais été aussi pauvres, une saison dure pour tout le monde, la guerre, la faim, et puis tu es le seizième...) Elle se plaignait à voix basse, elle égrenait un chapelet gris accroché à sa taille. Moi aussi j'ai mes rhumatismes, mais personne n'en parle. Moi aussi je souffre. Et puis, je déteste les nouveaux-nés : des insectes dans la poussière! Tu feras comme les autres, tu seras ignorant, cruel et amer... (Tu n'as pas pensé à tous ces ennuis que tu m'apportes, il faut que je pense à tout, ton nom, le baptême...)<sup>6</sup>

La fonction de la grand-mère est généralement de représenter la tradition

(« l'image sombre de l'autorité et de la patience ») et la vie (« toujours prêts à se lever ») : ces traits sont évoqués dès le premier paragraphe. Mais le point de vue est celui du nouveau-né (« lui qui ouvrait les yeux pour la première fois ») et la synecdoque, le portrait de la grand-mère par les pieds, opère un renversement de perspective hiérarchique : l'idée de domination, généralement associée à la hauteur, s'exprime ici par le bas. (« Les pieds de Grand-mère Antoinette dominaient la chambre<sup>7</sup>. ») Nous sommes en plein « réalisme grotesque », qui consiste à rabaisser le sublime et à ennoblir ce qui est bas. En grand-mère Antoinette, la tradition n'est pas dénoncée mais se réfugie dans les pieds, participe de la vitalité des pieds. Cette tradition participe aussi de l'ambivalence du rabaissement, du recours au bas du corps, au matériel. On échappe ainsi à « l'idéologie terrienne aussi bien qu'à celle du progrès », et on amorce un mouvement par lequel l'ancien se transforme, se régénère dans le nouveau<sup>8</sup>.

Dans quel guêpier sommes-nous plongés? se demande-t-on. Une grand-mère acariâtre, récriminante, apitoyée sur ses propres misères (« Moi aussi j'ai mes rhumatismes ») accable de reproches un bébé qui vient de naître. Le père et la mère étant absents, le lecteur assiste au face à face de cette vieille femme impossible et d'un bébé né sans bruit par un matin d'hiver. Le point de vue, que l'on croit être celui d'Emmanuel (« Voici sa mère, il la reconnaît. ») est toutefois celui d'un nouveau-né qui, on vient de l'apprendre, « ne voyait pas encore ». L'incertitude est encore accentuée par la présence de l'imparfait, qui annonce une durée imprécise, qui ne cesse de se construire. Cette incertitude rejoint l'ambivalence du personnage de la grand-mère, qui ne reproduit les grands traits de l'aïeule traditionnelle que pour les faire entrer dans un mouvement qui dérange la tradition.

Voyons maintenant une scène analogue de naissance dans *Trente Arpents* de Ringuet, dont il a été question plus haut :

Alphonsine tourna faiblement les yeux vers son fils, toute surprise que cet être, si menu qu'il semblait être noyé dans ses vêtements de nouveau-né, ait pu lui coûter tant et de si longues douleurs. Mais en même temps envahie par une joie triomphante et profonde: l'indicible joie d'avoir créé. [...]

Cette naissance métamorphosa la maison chez les Moisan. Alphonsine [...] redevint une enfant pour jouer avec cette vivante poupée, pour lui parler cette



inintelligible langue que toutes celles qui ont l'instinct de la maternité parlent aux petiots<sup>9</sup>.

La naissance est ici signe de continuité; la mère reproductrice permettra d'assurer la survie de l'habitant sur sa terre. Il y a bien, dans ce roman, la tante Mélie, sorte de Grand-Mère Antoinette, le fils Oguinase qui va au noviciat et meurt de tuberculose et une des filles qui va au bordel, mais chaque année, lit-on, « le printemps revient » : ce printemps est d'abord celui du cycle et non pas, comme dans *Une saison*, celui d'un nouvel et indescriptible espoir.

Avec le roman de Marie-Claire Blais s'opèrent plusieurs modifications de l'esthétique réaliste. La chronologie du récit est impossible, le livre présentant une durée (une saison) indéterminée, soit un long hiver moral et physique qui se termine pas la prédiction de la grand-mère : « Ce sera un beau printemps ». L'espace reste aussi indéterminé, remplacé par des lieux à forte connotation symbolique que sont les latrines, le noviciat, le bordel. On a dit d'*Une Saison* qu'il ne s'agissait pas d'un récit mais d'une convergence de discours. Le point de vue se modifie tout au long du récit. La perspective du bébé cède rapidement la place à la parole envahissante de l'aïeule : ce « Dieu de colère en jupe noire, qui courbe ses petits monstres à ses genoux<sup>10</sup> ». La parole de Grand-Mère Antoinette disparaît à son tour au profit de celle de Jean-le Maigre, le poète rimbaldien, et ne revient qu'à la fin du récit. D'autres narrateurs interviennent de façon épisodique : ce sont Héloïse et le Septième racontant leurs rêves. La subversion du discours de la grand-mère par celui de Jean-le Maigre devient évidente lorsque celui-ci, dans son autobiographie, se met en position de narrateur et entreprend de réécrire les événements à sa façon. Jean-le-Maigre réécrit l'histoire avec un sens de l'humour et une lucidité qui « laisse deviner que le mal de vivre est aussi l'amour de vivre<sup>11</sup> ». Une fois qu'il est mort, la grand-mère peut admettre sa propre tendresse à son égard : « Tout va bien, Il ne faut pas perdre courage », dit-elle à Emmanuel et elle ajoute : « Ce sera un beau printemps<sup>12</sup> ».

Des textes plus récents reprendront le thème de la vie rurale, mais dans une optique qui n'a plus rien à voir avec les injonctions du XIX<sup>e</sup> siècle ni avec les clichés de certains romans paysans. Dans une trilogie romanesque, *Les fils de la liberté* (*Le Canard de bois*, 1981, *La Corne de brume*, 1982, *Le Coup de poing*, 1990). Louis Caron fait revivre la révolte d'une famille originaire de Nicolet depuis la rébellion de

1837 jusqu'en 1970. Le recueil de nouvelles *La héronnière* (2003) de Lise Tremblay présente une communauté villageoise liée par une complicité secrète et une hostilité à peine voilée envers les intrus de la ville, susceptibles de mettre au jour les drames qui s'y jouent. *Mistouk* (2002) de Gérard Bouchard décrit, sur le mode épique, l'aventure de la colonisation au Saguenay. Cette large fresque renoue avec les figures héroïques des premiers colons auxquels le livre rend hommage à travers la relation d'histoires fabuleuses demeurées dans la mémoire collective. Mais le personnage principal, Méo, assiste en témoin impuissant à l'agonie d'un mode de vie traditionnel.

Si le mode de vie paysan, tel qu'idéalisé dans Maria Chapdelaine, a cessé d'inspirer les créateurs depuis plusieurs décennies, la nature elle-même n'en demeure pas moins un vivant réservoir de récits. Dans *Le dernier été des Indiens* (1982) de Robert Lalonde, dont l'action se passe aux environs de Montréal, sur les terres d'Oka, le dialogue s'établit entre un Blanc et un Amérindien chargé de représenter la vie sans contraintes et la fusion avec l'environnement. De son côté, Monique Proulx, après avoir choisi la ville comme cadre de la majorité de ses romans, choisit dans *Champagne* (2008) de raconter les tribulations d'artistes vivant dans des chalets au bord d'un lac des Laurentides. S'y jouent de subtils affrontements entre des citadins « dépayés » dans un espace qu'ils tentent tant bien que mal d'approprier.

### ***Du Survenant à Kamouraska : la séduction de l'étranger***

Alors que l'année 1965 a été particulièrement faste pour la littérature québécoise, rappelons que 1945 a d'abord marqué un point tournant décisif dans le domaine de la prose narrative. La même année en effet paraissent deux romans considérés comme des classiques : *Le Survenant* de Germaine Guèvremont et *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. Le premier présente une communauté paysanne hantée par le désir de l'ailleurs. Le second constitue l'entrée en scène de Montréal dans la littérature romanesque et raconte la difficile adaptation à la ville d'une famille issue de la campagne. L'un et l'autre témoignent des enjeux liés à une société en mutation. Je m'en tiendrai ici au *Survenant* et à *Kamouraska* d'Anne Hébert, autre roman-phare de la littérature québécoise qui transpose dans une aventure romanesque le motif du « Diable à la danse » familier des contes du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le roman de Germaine Guèvremont appartient encore au cycle des romans de la terre qu'il renouvelle de l'intérieur en faisant revivre les us et coutumes des habitants mais en en produisant du même souffle la contrepartie, l'anti-modèle : le personnage du Survenant, homme au passé énigmatique, surnommé « le grand-dieu-des-routes », suscite à la fois l'envie et l'admiration de ceux qu'il côtoie. Alors que dans *Trente Arpents*, l'abandon de la ferme était considéré comme une désertion, l'idée du départ ou de l'exploration du « vaste monde » est présentée dans *le Survenant* avec tous les attraits de l'inconnu.

L'action se passe dans les îles de Sorel, le long du fleuve St-Laurent, et plus particulièrement dans l'une d'elles nommée le Chenal du Moine. Y vit une communauté fermée, attachée aux valeurs traditionnelles et en proie à des rivalités de clans que la présence d'un bel étranger ne fera qu'aviver. Dans cette société repliée sur elle-même, condamnée à répéter les mêmes gestes d'une année à l'autre, d'une saison à l'autre, l'arrivée du Survenant provoque un effet de choc.

Effet déjà prévisible dès l'incipit du roman :

Un soir d'automne, au Chenal du Moine, comme les Beauchemin s'apprétaient 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 Didace<sup>13</sup>.

L'accueil du chef de famille est spontané, généreux. Tel ne sera pas le cas des autres membres de la famille, la belle-fille Phonsine et le fils Amable, qui perçoivent d'emblée l'intrus comme un concurrent possible dans l'estime du père. Et le nouveau venu de s'asperger le visage avec l'eau de la pompe « 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, 20) Cet étranger, désigné sous le nom de Survenant, est aussitôt engagé pour les travaux de la ferme par Didace Beauchemin.

Donner « une vertu nouvelle à un geste familier », telle sera la fonction du personnage qui, habile à l'ouvrage et toujours prêt à accomplir les tâches qu'on lui confie, n'en bouscule pas moins les habitudes des paysans. Héros emblématique, version moderne du coureur des bois légendaire, il représente une certaine image de

la liberté. Pas plus que Maria Chapdelaine n'aura pu épouser le beau François Paradis, Angéline Desmarais, amoureuse du Survenant dans le roman de Guèvremont, ne saura le retenir. Homme « engagé » sans engagement à long terme, non « domesticable » bien que travailleur des champs, il ne cesse de rêver au vaste monde qu'il a déjà fréquenté et dont il fait un vibrant éloge lors d'une soirée conviviale chez les Beauchemin :

Vous autres, vous savez pas ce que c'est d'aimer à voir du pays, de se lever avec le jour, un beau matin, pour filer fin seul, le pas léger, le cœur allège, tout son avoir sur le dos. Non! Vous aimez mieux piétonner toujours à la même place, pliés en deux sur vos terres de petite grandeur, plates et cordées comme des mouchoirs de poche. [...] Les mots titubaient sur ses lèvres. Il était ivre, ivre de distances, ivre de départ.(S, 190).

Et celui qu'on appelait le « grand dieu des routes », fidèle à l'appel du large, de repartir un matin aussi mystérieusement qu'il était venu.

Le séjour du Survenant parmi les habitants du Chenal du Moine aura permis d'opposer, dans une vision contrastée, les tenants de la tradition et ceux qui se montrent sensibles à une ouverture vers d'autres horizons et d'autres modes de vie. À la différence de l'homme engagé dans *Trente Arpents*, un Français dont la présence ne modifie en rien les coutumes des gens qui l'entourent, le personnage créé par Germaine Guèvremont fait basculer l'ancien dans le nouveau et signale la fin d'une époque. La dimension insulaire de la société du Chenal du Moine, riche de valeurs patrimoniales, devra désormais intégrer dans son imaginaire la dimension du « vaste monde » symbolisée par le Survenant.

Autre particularité du roman : la langue de la narration intègre certaines expressions comme « la veillée tirait au reste », « il ravaudait aux alentours », expressions non marquées par des signes typographiques particuliers, tels guillemets ou italiques. De plus, la langue des dialogues, de même que dans les passages introduisant un style indirect libre est une langue paysanne truffée d'archaïsmes. À noter également, le mot « de nature » servant à caractériser le Survenant est une expression anglaise transformée et en quelque sorte *naturalisée* en français. *Never mind* est devenu, dans la bouche du grand dieu des routes, « neveuromagne ». L'altérité que représente l'anglais n'est plus vécue sous le mode de la menace ou de

l'agression, mais sous le mode d'une appropriation souriante.

Germaine Guèvremont cherche à exprimer cette donnée fondamentale qu'on pourrait nommer l'hospitalité dans la langue. Ainsi ce livre qui reproduit un univers rural en pleine mutation annonce jusqu'à un certain point les innovations langagières qui suivront. Dans ce contexte, une allusion à Gargantua – et donc à Rabelais – dans la bouche du Survenant, n'est pas innocente. Elle est d'autant plus remarquable que la référence, donnée d'abord comme une exagération de table : « Je mange comme un Gargantua » (S, 102) est immédiatement traduite en référence langagière : « Parle donc le langage d'un homme, Survenant! T'es pas avec les sauvages icitte », commente l'un. Et un autre de renchérir : « Il dit des choses qui n'ont ni ton ni son » (S, 102). En acquiesçant à une forme d'étrangeté dans la langue, Germaine Guèvremont contribue à déplacer de façon subtile aussi bien l'ordre social qu'un certain ordre du discours.

La séduction de l'étranger, déjà à l'œuvre dans *Le Survenant*, constitue la trame principale du roman *Kamouraska*<sup>14</sup> d'Anne Hébert qui reprend, en le modulant, le motif du Diable beau danseur des contes traditionnels.

Depuis son premier recueil de nouvelles, *Le Torrent* (1950), Anne Hébert fait l'inventaire de destins sur lesquels règne la fatalité aussi sûrement que la passion. Ses romans rendent compte, avec la rigueur d'un diagnostic, de la violence subie ou provoquée par des êtres soumis à des forces inéluctables. Dans *Kamouraska*, dont l'action se situe aux environs de 1840, dans un Québec à peine remis d'un épisode sanglant de son histoire, celui de la Rébellion des patriotes<sup>15</sup>, Élisabeth d'Aulnières revoie, au chevet de son second mari, son amour pour le beau Dr Nelson et les conséquences du drame qui en est résulté. Mariée une première fois avec Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska, Élisabeth se détache assez vite de cet homme brutal et infidèle et quitte la demeure conjugale pour se réfugier à Sorel, où vit sa famille. Elle y fait la connaissance d'un certain docteur Nelson, d'origine américaine, dont elle devient follement éprise. Tous deux décident, avec une froide détermination, de faire disparaître le mari afin de vivre leur amour en toute légalité. Ils en confient d'abord la mission à une jeune servante, qui échoue. Et l'amant de se charger lui-même du meurtre à la suite d'un périple le menant de Sorel à Kamouraska, long trajet en traîneau ponctué de haltes dans les divers villages qui sillonnent sa route et dont la romancière évoque la troublante beauté. Mais les choses ne se passent pas

tout à fait tel quel prévu. Après l'assassinat, le docteur Nelson, trahi par un témoin, doit se réfugier aux États-Unis sans revoir sa bien-aimée. Après quelque temps, celle-ci épousera monsieur Rolland, un homme plus âgé dont elle aura 8 enfants. En se conformant ainsi au modèle traditionnel féminin, elle retrouvera une certaine respectabilité. Mais les souvenirs de sa passion sont encore vivaces et surgissent à la manière d'un long monologue intérieur structurant le récit.

Le motif du *Diable beau danseur* est omniprésent dans ce récit. Le Dr Nelson, bien qu'éduqué au petit séminaire de Québec se décrit lui-même comme un étranger (K, 121) dont on précise les « cheveux noirs et drus (K, 129) ». Avant de séduire Mme Tassy, il lui fait une cour discrète : « Toutes les nuits il passe sous mes fenêtres. Avec son cheval noir et son traîneau noir (K, 114) ». La description de cet équipage prend une signification particulière lors de la scène du bal, alors que le médecin accompagne Élisabeth et qu'à la faveur d'une emardée, tous deux se lient l'un à l'autre dans une même « passion sauvage (K, 173) », n'hésitant pas à braver l'opinion des bien-pensants. Comme s'il fallait rendre l'allusion encore plus explicite, « Aurélie s'empresse de colporter dans tout Sorel que le docteur Nelson est un diable américain qui maudit les mamelles des femmes (K, 112) ». Ce que la rumeur publique commentera à son tour : « Cet homme est un étranger. Il n'y a qu'à se méfier de lui, comme il se méfie de nous (K, 124) ».

Alors qu'Élisabeth se remémore ces épisodes, le silence feutré de la chambre, les veilles prolongées, les chuchotements des proches, une certaine atmosphère de suspicion qui accompagne la proximité de la mort n'en font que mieux ressortir la démesure et les excès passés. Une culpabilité sourde anime l'héroïne que ni les maternités successives ni la respectabilité acquise n'ont réussi atténuer. Cette histoire de neige et de fureur est rendue en des phrases brèves, au rythme haletant, et en une succession de courts paragraphes qui donnent à l'ensemble une allure de rituel.

Les transgressions à l'œuvre dans les romans d'Anne Hébert, qui se déroulent sur un mode à demi-onirique, n'en comportent pas moins, en contrepartie, la réprobation sociale et un châtement ultime. La séduction de l'étranger n'opère pas sans risque : alors qu'elle apporte un cortège de rêves et de perspectives imprévues dans *Le Survenant*, elle devient synonyme de tragédie dans les récits d'Anne Hébert, où le désir est le plus souvent marqué au fer rouge de la culpabilité.

La double tendance qui vient d'être évoquée, celle, d'une part, de l'appétit d'un

ailleurs, de l'attrait vers l'inconnu ou l'étrangeté, et, d'autre part, de la nécessité de l'enracinement et de la mise en valeur du territoire se trouve également, sous une forme transposée, dans les figures contrastées de Quichotte, l'aventurier impénitent, et de Robinson, l'homme mesuré. Les romanciers Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Poulin ont revisité l'un et l'autre de ces mythes. De plus leurs romans reprennent, en la modulant, la figure de l'écrivain récurrente dans la littérature québécoise.

### ***De quelques mythes revisités : Quichotte et Robinson***

Dès ses premiers romans, Victor-Lévy Beaulieu élabore le projet d'écrire une vaste épopée qui ferait l'inventaire des rêves du pays québécois, projet dont il confie la réalisation, à travers l'un et l'autre de ses récits, à son double, le personnage de l'écrivain Abel. Dans le roman inaugural, *Race de Monde*, l'auteur présente une famille traditionnelle, dont le père, Dentifrice Beauchemin (nom parodique), partage avec Didace Beauchemin, le patriarche du Survenant, une succession compromise par une descendance sans envergure et vouée au malheur. Mais aucun Survenant ne vient ici éclairer le destin de ces personnages « sans racines, sans idéal, sans beauté<sup>16</sup> ». Et Abel l'écrivain ne peut que constater l'échec de son entreprise. La quête du Livre total, l'épopée qui sauverait de l'insignifiance et du non-sens les trajectoires individuelles en les fondant dans un grand mythe collectif, s'avère irréalisable : « Abel Beauchemin projetait d'écrire une saga pour sauver. Racheter le nom du père (du pays) et donner un sens aux morts de la tribu. À l'horizon, le Grand Œuvre devait être le signe de cet accomplissement où la petite culture deviendrait grande, où les misères individuelles se résumeraient dans un grand mythe collectif. Mais cette quête du sens, réitérée de livre en livre, devint interminable<sup>17</sup> ». *Don Quichotte de la Démanche*, son huitième roman (1974), représente cette déroute et cette contradiction entre le rêve de grandeur épique et la réalité d'un quotidien sans gloire.

Entre deux nuits passées à l'hôpital, le personnage du romancier Abel Beauchemin, double de l'écrivain, réfléchit à son propre parcours. Il décrit ses livres dans ces termes : « C'était des écrits échevelés, en dents de scie comme il disait, pleins de hachures, de trous blancs au milieu des pages et des phrases longues comme des centaines de lacets de bottines noués bout à bout » Malgré ces piètres résultats, toute échappatoire paraît exclue : « Il n'y avait pas de solution à l'écriture

sinon celle de continuer à noircir des pages, question de noyer le poisson en soi. Mais cela n'arrivait pas, ne pouvait arriver. Cela aurait été trop simple et Abel avait rapidement compris qu'il n'en allait jamais ainsi : plus on écrivait et plus l'on se sentait obligé d'écrire, et moins l'on comprenait ce qui se passait en soi et hors de soi. Comme si tout finissait pas se brouiller, le rêve et le réel. » Car « écrire, ce n'était que rouvrir une blessure<sup>18</sup> ». Ce romancier a aussi son contraire dans le personnage du frère poète, Steven, image idéale de l'écrivain féru de culture et capable de faire des poèmes à partir des événements de la vie courante. Quant à Abel, il est condamné à en exprimer le côté dérisoire, soit l'envers de l'épopée, le versant parodique de la quête, celui de la « démanche » auquel renvoie le titre à la manière d'un programme en négatif.

Le romancier-personnage s'identifie à un livre à venir qui ferait revivre les aventures de son frère Jos ainsi que d'un nommé Geromino membres de la Secte des porteurs d'eau : « Il n'était plus rien d'autre qu'un gigantesque projet, qu'une manière de dire en devenir, qu'un acte créateur abolissant toute réalité en lui et hors de lui. (DQ, 157) » Mais voilà que sa quête prend une direction imprévue. Forcé par le chat Pollux de partir à la recherche de sa mère Castor, il constate bientôt que le roman entrepris est trop vaste pour lui et qu'il est obligé de l'abandonner.

Et Abel de confier à son compagnon d'infortune : « Je suis perdu, Pollux, je ne sais même plus ce que nous cherchons et quel sens auront désormais nos actes dérisoires. (DQ, 163) » Une apparition finale de Don Quichotte clôt le roman dans une atmosphère de surréalité. « On n'invente pas les héros, déclare le dit chevalier, ils sont dans l'air, suspendus là depuis le grand commencement et ça y reste tout le temps. (DQ, 251) » À défaut de l'inventer, Victor-Lévy Beaulieu redessine la silhouette légendaire dans un contexte où tout désir de grandeur s'abîme dans le grotesque. Malgré cette déroute du sens, le roman se construit, par bribes, dans un enchevêtrement de discours et une mise à distance de l'épique par son dédoublement ironique.

Victor-Lévy Beaulieu a aussi consacré des essais à des écrivains tels Kerouac, Victor Hugo et Joyce, en qui il salue des destins exceptionnels. Celui qui dit se situer « entre la sainteté et le terrorisme » a produit à ce jour une œuvre tentaculaire, vertigineuse avancée dans le monde de l'écriture, du voyage et de la dérive clownesque et tragique.



Il n'y a plus de grandes causes à défendre dans le roman *Les Grandes Marées* de Jacques Poulin, réécriture du Robinson Crusoe de Defoe, image par excellence de la solitude propice à l'écrivain. Un patron de journal, qui veut à tout prix faire le bonheur de ses employés, demande à son traducteur de bandes dessinées, surnommé Teddy Bear, ou T.D.B. ce qu'il souhaite pour être heureux : « Vous n'auriez pas une île déserte ? » répond sans trop y croire le traducteur. Aussitôt dit, aussitôt fait. Le richissime patron offre d'installer le jeune homme dans une île du St-Laurent, l'île Madame, et de lui apporter chaque semaine en hélicoptère les textes qu'il aura à traduire. Mais Teddy Bear ne reste pas longtemps seul dans l'île avec son chat. De crainte qu'il ne s'ennuie, et toujours dans l'intention de le rendre heureux, le patron lui amène, chaque mois et au moment des grandes marées, d'abord une compagne, Marie, puis sa propre femme, surnommée Tête heureuse, puis un professeur, un Auteur, un Homme ordinaire, un Animateur social et le père Gérisol. Ainsi se reconstitue peu à peu une micro-société, réplique fidèle et caricaturale de celles que nous connaissons. Cette communauté humaine, trop humaine, finit par exclure Teddy Bear, qu'elle juge non pas marginal mais « en dehors de la marge ». Ce dernier ne bénéficiant plus de l'isolement nécessaire à l'écriture, il choisit de changer d'île et de rejoindre à la nage la silhouette pétrifiée du solitaire de l'île aux Ruaux.

Plutôt que de poursuivre la comparaison avec Robinson, je m'arrêterai, puisque nous parlons de nomadisme, à un autre roman de Poulin, *Volkswagen Blues* (1984), roman de la route inspiré du modèle *On The Road* de Kerouac et dont le sujet est la traversée de l'Amérique.

### ***La traversée de l'Amérique***

*Volkswagen Blues* raconte les aventures de Jack Waterman et de sa compagne, Pitsémine, dans leur voyage à travers l'Amérique. Le roman, construit tout entier sous le signe de l'ambivalence, est une interaction entre un lieu et ce qui a eu lieu, soit entre une antériorité et l'actualisation possible de cette antériorité par un parcours qui prend l'aspect manifeste d'une quête. Le récit s'oriente donc autour d'un double prétexte : celui de retrouver la trace du frère Théo et, en même temps, de suivre la piste des explorateurs français qui, tels Louis Jolliet, le Père Marquette et Cavalier de la Salle, ont sillonné l'Amérique. À cela s'ajoute le projet de Pitsémine, qui est de retrouver la trace de ses ancêtres amérindiens.

Voyage mythique que celui-là, dont l'enjeu est rien de moins que la redécouverte de l'Amérique. Voyage doublé d'un récit policier : la recherche physique et concrète de Théo. Les personnages accomplissent un voyage ordinaire aussi, puisqu'ils transportent avec eux, dans un minibus Volkswagen qui a beaucoup bourlingué, leur monde du quotidien. Le roman propose enfin un voyage initiatique dont la clé est donnée par un graffiti inscrit à l'intérieur du minibus : « Die Sprache ist das Haus des Seins<sup>19</sup> ». Cette phrase de Heidegger tirée de *Brief über den Humanismus* dit que « La langue – ou le langage – est la maison de l'être ». Comment s'articulent chacun de ces récits? Le lecteur s'aperçoit assez vite que la double quête initiale est aussi une quête concurrente. A mesure que le récit policier progresse en effet, il contrevient au récit mythique et en annule la portée, sinon le projet. Les fichiers de police et l'enquête auprès des journaux révèlent un Théo arrêté pour possession d'armes et pour avoir attaqué un gardien de musée en vue de voler une carte, précisément. A la fin du livre, quand la rencontre a lieu avec le frère Théo, devant une station de métro, Jack s'approche et dit : « C'est Jack! C'est ton frère! » L'autre, en fauteuil roulant et atteint de paralysie, a « un mouvement de recul et, d'une voix tremblante », répond : « I don't know you. (VB, 285) »

Ainsi ce roman des origines est-il aussi l'histoire d'une fin, une sorte d'anti-épopée. Empruntant la route 101<sup>20</sup> qui le mène à l'aéroport, le héros n'a plus qu'à rentrer chez lui. « En essayant de faire ressurgir le passé, on risquait d'aggraver son état », déclare Jack Waterman à propos de Théo (VB, 288). Partis comme les découvreurs sur la piste de l'Oregon, à la recherche d'un Paradis perdu, la trace française en Amérique confondue avec celle du frère aimé, les protagonistes font à rebours le voyage de Pélagie-la-Charrette et ne trouvent tout au plus sur leur chemin qu'un vieux chariot abandonné qui « avait une drôle d'allure avec ses roues un peu arquées comme les jambes d'un vieux cowboy et sa bâche de toile qui faisait penser à un bonnet de vieille femme (VB, 199) ». « Ici, c'est comme la piste de Théo, constate Jack. C'est une chose qui n'existe presque pas (VB, 200) ».

Pourtant, malgré l'échec de la double quête annoncée, le voyage a lieu et l'Amérique est traversée. Le récit quotidien l'emporte sur le récit mythique et policier. Grâce, en bonne partie, à la femme d'origine métisse, la compagne de Jack, mécanicienne experte et navigatrice habile, capable de s'adapter à toutes les conditions du voyage. C'est elle qui à la fin énonce le dernier niveau de récit, soit le

voyage initiatique, le voyage dans et par l'écriture. Le roman mode d'emploi, pourrait-on intituler ces pages ou Jack Waterman donne les clés de son œuvre : projection de l'écrivain idéal, rencontre de Saul Bellow, citations de noms d'auteurs, phrases soulignées dans les livres, fréquentations des librairies et des bibliothèques. « Un mot vaut mille images, » inscrit la Grande Sauterelle sur le tableau de bord du Volkswagen (VB, 169). Cette dernière reprend par ailleurs la définition que donne Jack de l'écriture, à savoir « une forme d'exploration (VB, 289) ». C'est par l'écriture que le voyage a lieu, aura lieu. Ainsi ce livre est moins le roman de l'impossible redécouverte que celui de l'écrivain qui pose l'écriture comme errance, non-savoir absolu, métissage entre des textes déjà là et une quotidienneté imprévisible. Métissage également entre les langues puisque plusieurs dialogues sont donnés en anglais de même que de nombreuses références sont faites aux langues amérindiennes.

Jack Waterman retourne chez lui pour écrire le roman que le lecteur vient de parcourir. Ainsi la boucle se ferme, renvoyant dans l'imaginaire et dans la fiction le récit des événements narrés. Histoire d'un déplacement entre une antériorité mythique et un présent déceptif – le blues de la langue perdue –, cette fable américaine, inventée par un romancier dont le premier métier est d'être traducteur, propose un colinguisme tranquille et l'utopie d'une reterritorialisation possible des langues dans l'écriture.

### ***Conclusion***

Nomades et sédentaires se partagent la scène du roman québécois contemporain, retrouvant en cela un imaginaire déjà présent dans les premiers récits de la colonisation. Cette double postulation a été identifiée dans un essai de Monique Larue intitulé *l'Arpenteur et le navigateur*, essai dans lequel la romancière résume la situation:

Deux personnages traversent et s'arrachent notre âme [...] L'un est arpenteur et vient du XIX<sup>e</sup> siècle, l'autre est navigateur et titre vers le XXI<sup>e</sup> siècle. L'arpenteur est un homme qui a la passion de la mesure, un homme qui s'attache à la terre, un homme du territoire. [...] Il crée des frontières. Il pose des bornes, des jalons [...] Le territoire est déjà partagé, il ne vous appartient pas, il y avait des gens avant vous, il en est venu

après, dit l'autre voix ou la voix des autres. Il en viendra toujours, de ces navigateurs, de ces explorateurs qui, comme tout artiste véritable, partent vers l'inconnu pour trouver du nouveau, des nomades qui ne s'abaissent pas à arpenter la terre et qui savent d'autant plus, maintenant que la planète est arpentée, que la terre est à nous<sup>21</sup>.

Depuis les premiers contes écrits jusqu'aux Don Quichotte et Jack Waterman modernes, en passant par tous les Survenant et autres avatars de l'étranger ou du coureur des bois qui bousculent les traditions et apportent leur lot de rêves et de passions, les écrivains québécois inscrivent dans leurs récits ce besoin d'enracinement et d'errance qui caractérisait déjà les premiers explorateurs de la Nouvelle-France. Monique Larue a elle-même scénarisé cette double tendance dans un roman récent, intitulé *L'œil de Marquise*<sup>22</sup>, roman qui met en présence les destins contrastés de deux frères dont l'un est médecin de famille, bienfaiteur des petits et des démunis, indépendantiste et défenseur de la langue française, l'autre est un architecte connu à travers le monde pour « ses archipels de jardins et ses métissages de paysages », fasciné par les déplacements et les voyages. Leur sœur, Marquise Simon, elle-même épouse d'un psychiatre d'origine juive, est partagée entre ces deux univers et observe les allées et venues des uns et des autres. Vaste interrogation sur l'altérité, ce roman est le portrait du Québec post-référendaire et le rappel des enjeux qui ont alimenté son histoire depuis plusieurs décennies.

Alors que quelques épisodes du roman de Monique Larue se passent au Japon, Tokyo devient un des lieux principaux du roman de Nicolas Dickner, *Tarmac*<sup>23</sup>, autre roman de l'errance qui renvoie à la dualité de l'imaginaire québécois. En voici un bref aperçu.

Dans une petite ville de Gaspésie, Rivière-du-loup, deux jeunes adolescents vivent dans une tendre complicité jusqu'à ce que la jeune fille, Hope, soit troublée par l'annonce de la fin du monde annoncée dans un livre écrit par un certain Charles Smith. Intriguée par cette prédiction, en tous points conforme à ses propres pronostics, Hope part à la recherche de Charles Smith, qui s'avère le nom d'emprunt d'un gourou d'origine japonaise nommé Hayao Kamajii. Elle suit alors sa trace qui la mène à Vancouver, puis à Tokyo, où elle séjourne quelques années et décrit ses étonnements. Là encore, il s'agit de présenter dans une vision contrastée la vie dans une petite ville provinciale du Québec et l'appel du large représenté par le séjour au

Japon. Là encore, comme dans *Volkswagen Blues*, l'odyssée se termine par la perspective d'un retour.

À l'heure de la mondialisation, la notion même de distance étant devenue relative, on constate dans ces textes une mise en réseau des deux modes de présence au monde. On peut supposer qu'on verra apparaître, dans les romans québécois à venir, une forme d'imaginaire qui présentera ces deux modes dans une forme de complémentarité ou à tout le moins dans une modulation permanente. Les duos alternés du siècle précédent font place à une orchestration du *Tout-Monde* et à une *Poétique de la Relation* (Glissant) fondées sur de nouvelles harmoniques identitaires.

(Lise GAUVIN, Université de Montréal)

## Notes

- 1 Boréal compact, 2003, p.5.
- 2 Un passage savoureux appelle les motivations d'une famille de Français immigrés au Québec et la déception qui a suivi en découvrant que l'image idyllique du pays n'était pas conforme à la réalité.
- 3 *Du fond de mon arrière-cuisine*, Éditions du Jour, 1973, p.43.
- 4 Ringuet, *Trente arpents*, Paris, Flammarion (Collection bis), 2001 [1938], p.149.
- 5 *Ibid.*, p.27.
- 6 Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Grasset, 1966 [1965], pp.7-8.
- 7 Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait*, éd. La Presse, 1973, p.130.
- 8 *Ibid.*, p.131.
- 9 Ringuet, *ouv.cité*, pp.54-55.
- 10 « Marie-Claire Blais: Une saison dans la vie d'Emmanuel », *La Nouvelle revue française*, 1<sup>er</sup> déc. 1966, p.1093.
- 11 Vincent Nadeau, *Marie-Claire Blais : le noir et le tendre*, P.U.M., 1974, p.71.
- 12 *Une saison*, p.175.
- 13 Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, BQ, 1990 [1945], p.19. Désormais indiqué par S, suivi du numéro de la page.
- 14 Seuil, 1970, Prix des libraires, 1971. Désormais indiqué par K, suivi du numéro de la page.
- 15 Il s'agit de l'insurrection armée de Canadiens français (1837-1838) devant un gouvernement anglophone peu respectueux de leurs droits, insurrection lourdement

- sanctionnée par le pouvoir britannique.
- 16 *Race de Monde*, Ed. du Jour, 1969, VLB, 1979, p.56.
  - 17 Jacques Michon, « Projet littéraire d'Abel Beauchemin », *Études françaises*, « Pour saluer Victor-Lévy Beaulieu », vol. 19, no. 1, printemps 1983, p.22. pp.19-26.
  - 18 *L'aurore*, 1974, Flammarion, 1979, p.22. Désormais indiqué par DQ, suivi du numéro de la page.
  - 19 *Volkswagen Blues*, 1984, Babel, 1998, p.92. Désormais indiqué par VB, suivi du numéro de la page.
  - 20 Le projet de loi qui, en 1977, a décrété que le français était la langue officielle du Québec, s'est appelé « Loi 101 ». Or il existe effectivement une route 101 qui mène à l'aéroport de San Francisco : rien d'étonnant à ce qu'elle ait attiré l'attention du romancier québécois.
  - 21 Monique LaRue, *L'arpenteur et le navigateur*, Les Grandes Conférences, Fides, 1996, pp.20-21.
  - 22 Montréal, Boréal, 2009.
  - 23 Québec, éditions Alto, 2010.