STRUCTURES MYTHIQUES DU ROMANESQUE TRADITIONNEL DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

- application psycho-sociale et littéraire des théories de René Girard, de Gilbert Durand et de Mikhaël Bakhtine -

By

VICTOR LAURENT TREMBLAY

M.A., The University of British Columbia, 1980

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF

THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(Department of French)

We accept this thesis as conforming

to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

November 1984

© Victor Laurent Tremblay, 1984

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the head of my department or by his or her representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of French

The University of British Columbia
1956 Main Mall
Vancouver, Canada
V6T 1Y3

Date 12 Mars 1985

SOMMAIRE

En premier lieu, cette étude relie les formes verbales du mythe aux formes littéraires. Par la suite, une analyse des structures mythiques des genres romanesques traditionnels est effectuée à l'aide d'un corpus représentatif de l'imaginaire québécois. Le **premier chapitre** développe une "dynamique structurale" du mythe, basée sur la "classification isotopique des images" de G. Durand et sur les mécanismes mimétique et victimaire de R. Girard. Le mythe raconte l'affrontement entre les deux bornes réversibles de la NATURE (instinctive, individuelle, nocturne) et de la CULTURE (rationnelle, collective, diurne) et l'établissement des "différences" (linguistiques, morales, sociales) à partir du sacrifice d'une victime personnifiant la violence indifférenciatrice.

L'analyse des contes de La Chasse-galerie (1900) de H. Beaugrand, dans le **deuxième chapitre,** démontre que, malgré leur "incarnation historique", ces récits, qui relèvent de la tradition carnavalesque médiévale, sont reliés par leurs structures et par leur rôle social au mythe originel. Cet événement primordial, en effet, structure paradigmatiquement et syntagmatiquement le récit romanesque, lequel dérive de l'épisode mythique suivant diverses étapes de transformation. Cette évolution, étudiée en fonction des théories de M. Bakhtine et de G. Durand dans le **troisième chapitre,** dépend d'une oscillation entre deux pôles identifiables aux "bornes antagonistes" du mythe: un mytho-romanesque unilingue au service de la collectivité et un néo-romanesque ouvert à l'Histoire et au désir humain.

Le premier roman publié au Québec fut L'Influence d'un livre (1837), un roman d'aventures écrit par de Gaspé, fils. Le premier roman psycho-sentimental, unique pendant longtemps, fut Angéline de Montbrun (1884) de L. Conan. Un examen des structures de ces oeuvres significatives, dans les deux chapitres suivants, manifeste une certaine distanciation avec le mythe. Par son ambiguïté et son incohérence, la première traduit la problématique de la Rébellion de 1837-38. La seconde, qui privilégie une dialectique "interpersonnelle", rend compte de l'avènement d'une "petite bourgeoisie" et d'un processus d'individualisation. Cependant, ces deux romans refusent ultimement d'accéder à l'Histoire et demeurent profondément attachés à l'ordre traditionnel patriarcal. L'"aventure" d'un moi individualisé au présent est supplantée par un élément remythifiant tourné vers un passé féodal édénique.

Un clergé de plus en plus puissant force le romanesque à régresser en promouvant un roman historique fataliste, infériorisant, compensateur et un roman du terroir au service d'un ultramontanisme messianique. Les sixième et septième chapitres étudient ces genres mytho-romanesques en relation avec deux oeuvres "classiques" québécoises, Les Anciens Canadiens (1863) de de Gaspé, père, et Un Homme et son péché (1933) de C.-H. Grignon. Avec cette dernière oeuvre, une ouverture sur le néo-romanesque plurilingue se fait sentir. De plus en plus réaliste, le roman va traduire dans ses structures la désintégration de l'univers mytho-traditionnel: la conscience psychologique démonte la fonction sociale du mythique. Toutefois, en raison du processus de remythification propre à toute idéologie, des structures de l'imaginaire et des mécanismes mimétiques inhérents à l'homme, il découle que le romanesque moderne n'échappe pas aux forces structurantes du mythe.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 1

Chapitre I -- D'UNE DÉFINITION À UNE MÉTHODE 6

1. Sens et interprétations du mythe 6

A. Polysémie du mythe 6

B. Critique des interprétations archétypale et structuraliste 10

2. Rencontre des théories de Durand et de Girard 15

A. Fondement psycho-social du symbole 16

B. Le désir mimétique et la violence sacrificielle 18

C. Le (supra-)mythe et le rituel 22

D. Une théorie de la représentation (Eric Gans) 25

3. Un structuralisme figuratif et dynamique 27

A. Un symbolisme dynamique 28

B. Un schéma structurel 33

Chapitre II -- LA DÉRIVATION MYTHIQUE DU CONTE: LA CHASSE-GALERIE . . . 41

1. Particularisation du conte québécois 41

A. Son milieu 42

B. La forme du conte 45

2. La victime intra-communautaire: le transgresseur-adversaire . 49

A. "La Chasse-galerie" 49

B. Autres légendes complémentaires 59

3. Les victimes extra-communautaires: l'étranger et la femme . . 65

A. "La Jongleuse" 65

B. "Le Loup-garou" 71

Chapitre III -- DU MYTHE AU ROMANESQUE 75

1. Rupture et continuité 76

   A. Un parallèle entre mythe et romanesque 77

   B. La fonction mythique du discours VS le dialogue 80

   C. Le mouvement pendulaire du romanesque 81

2. "Différenciation" des genres romanesques 85

   A. Évolution du romanesque et ses deux distinctions 86

   B. Les genres mytho-romanesques 91

Chapitre IV -- LES DÉBUTS DU ROMANESQUE: L'INFLUENCE D'UN LIVRE . . . 96

1. Les coordonnées sociales et littéraires 96

   A. Les influences socio-politiques 97

   B. Les influences socio-culturelles 99

   C. L'influence du roman-feuilleton 104

2. Ambiguïté romanesque de L'Influence d'un livre 106

   A. Une tendance plurilinguiste 109

   B. Une tendance unilinguiste 115

3. L'Influence d'un livre: un "mythe à tiroirs" 121

   A. "Désir de puissance" et justice 121

   B. "L'Étranger" et son message légendaire 126

   C. L'autopsie, "hypocentre narratif" 133

   D. Un rite d'initiation: "L'Homme de Labrador" 136

   E. Le rétablissement de l'ordre social 142

Chapitre V -- LE DISCRÉDIT DU ROMAN SENTIMENTAL: ANGÉLINE DE MONTBRUN . 151

1. Le romanesque épistolaire 155
   A. L'acte narratif 157
   B. Le contenu narratif 160
2. La narration mytho-structurale 175
   A De la forme épistolaire à la forme narrative 176
   B. L'omniscience narrative 178
3. Le lyrisme victimaire du journal intime 182
   A. L'origine mytho-initiatique 185
   B. De l'exercice spirituel à la psychanalyse 192

Chapitre VI -- L'ESSOR DU ROMAN HISTORIQUE: LES ANCIENS CANADIENS . . . 205

1. Le romanesque historique québécois 205
   A. L'inspiration romantique 207
   B. Les coordonnées socio-historiques 212
   C. La fonction mythique 215
2. Les Anciens Canadiens 220
   A. Première partie: un "voyage initiatique" 224
   B. Deuxième partie: la vie communautaire ritualisée 242
   C. Troisième partie: une structure héroïque de roman d'aventures 256

Chapitre VII -- LE ROMAN-IDYLLE ULTRAMONTAIN: UN HOMME ET SON PÉCHÉ . . 279

1. Le mytho-romanesque du terroir 280

A. Un nouvel antagonisme de doubles 282

B. Un lyrisme unilinguiste stéréotypé 290

2. Un Homme et son péché ou un paysan perverti 294

A. L'avarice, une "quête de puissance" corrompue 296

B. Une "quête amoureuse" déniée 313

C. Un châtiment mytho-cosmique 332

CONCLUSION 344

APPENDICE I 360

APPENDICE II 361

BIBLIOGRAPHIE 362

LISTE DES TABLEAUX

I. Classification isotopique des images 30

II. Schéma structurel du mythe 39

III. La dialectique romanesque durandienne 83

IV. Évolution générale du roman européen 87

V. Structures mythiques de L'Influence d'un livre 118

VI. Dialectiques de médiation dans Angéline de Montbrun 168

VII. Organisation du récit des Anciens Canadiens 225

VIII. Structures mythiques des Anciens Canadiens 228

IX. Antagonismes du roman du terroir 287

X. Variations sémantiques du "mythe de Jésus" (Appendice I) 360

XI. Axes paradigmatique et syntagmatique du langage (Appendice II) . . 361

Mme Françoise Iqbal nous a beaucoup aidé à réaliser cette recherche. Nous la remercions de ses remarques pertinentes, de sa rigueur et de sa grande disponibilité. Notre reconnaissance va également à Mme Valérie Raoul et à M. Réjean Beaudoin pour leur collaboration et leurs suggestions. Enfin, à Don Velie et à tous nos amis, pour leur soutien quel qu'il soit, notre sincère gratitude.

Examiner un texte dans la perspective de la victime émissaire et de son mécanisme, considérer la "littérature" en termes de la violence collective, c'est s'interroger sur ce que ce texte omet autant et plus encore que sur ce dont il fait état. Là, sans doute, est la démarche essentielle d'une entreprise radicalement critique.

R. Girard, La Violence et le sacré.

INTRODUCTION

La critique littéraire québécoise a négligé jusqu'à présent la "mythanalyse".[1] Les ouvrages récents qui traitent du mythe s'inspirent peu des dernières découvertes en ce domaine. Dans Le Mythe de Maria Chapdelaine,[2] les auteurs démystifient l'idéologie d'une certaine histoire littéraire. Jean Larose, dans Le Mythe de Nelligan,[3] poursuit un objectif identique. Pour lui, ce poète personnifie de plus la nation québécoise, une analogie que Denis Bouchard établit à partir de l'oeuvre d'Anne Hébert.[4] Tantôt le mythe, synonyme de supercherie, se dissipe au profit d'une vérité historique. Tantôt, en raison de son aspect allégorique, il signifie autre chose que ce qu'il raconte. Dans les deux cas, le mythe a été évacué de son sens propre et de sa structure fondamentale.

Cette absence d'une mytho-critique québécoise se situe au point de départ de notre recherche. Une autre motivation provient de l'intérêt et de l'utilité qu'une telle méthode présente pour la compréhension d'une culture particulière en relation avec celles des autres peuples. Notre objectif consiste d'abord à élaborer une grille d'analyse à partir des structures et du

---

[1] Gilbert Durand, Figures mythiques et visages de l'oeuvre (Paris: Berg International, 1979), p. 313. Ce terme "définit une méthode d'analyse scientifique des mythes afin d'en tirer non seulement le sens psychologique (P. Diel, J. Hillman, Y. Durand) mais le sens sociologique (Cl. Lévi-Strauss, D. Zahan, G. Durand)."

[2] Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve, Le Mythe de Maria Chapdelaine (Montréal: Presses de l'Univ. de Montréal, 1980).

[3] Le Mythe de Nelligan (Montréal: Quinze, 1981).

[4] Une Lecture d'Anne Hébert (Montréal: Hurtubise/HMH, 1977).

sens inhérents au récit mythique. Après avoir résolu les difficultés relatives à une définition du mythe, le premier chapitre résume la problématique posée par les divergences entre les partisans de la signification du mythe et ceux qui privilégient sa structure.

Dépassant la simple traduction allégorique du mythe, l'herméneutique moderne, à la suite de Gaston Bachelard, ressort "essentiellement à l'épistémologie et ... relie sans cesse, de façon dialectique, un acquis et un possible, le sensible et le rationnel".[5] Elle découvre le fondement du mythique et de l'imaginaire dans les premiers apprentissages de l'hominien, dans ses relations initiales avec le monde matériel. Ce projet phénoménologique, approfondi par Gilbert Durand, est l'une des bases de notre méthodologie; une deuxième est assurée par l'anthropologie culturelle de René Girard. La première perspective, loin de contredire la position des structuralistes, lui est complémentaire. La théorie girardienne aide à rétablir l'unité entre ces deux courants qui jusqu'à maintenant se sont consacrés séparément, soit à la substance du mythe, soit à son ossature.

De ce rapprochement émerge un schéma structurel global superposable au récit mythique et par dérivation, suivant différents stades génériques, au récit romanesque. Le passage du mythique au romanesque par l'intermédiaire du conte populaire et de la légende a été maintes fois démontré. Ne relevons ici que ses deux polarisations extrêmes. Le mythique repose sur une croyance à un ordre sacré an-historique pour le bien-être d'une communauté. Le romanesque dépend d'une continuité historique à l'intérieur de laquelle l'individu joue un rôle capital. Le romanesque, pour plus de précision, ne commence pas là où finit le mythe. Il a "pré-existé" au roman: l'épisode mythique préfigure le récit romanesque qui se déroule chronologiquement, d'un

---

[5] Vincent Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire (Paris: Ed. Klincksieck, 1970), p. 346.

début à une fin, racontant l'"histoire d'une quête".[6] Le conte folklorique, importé d'Europe et acclimaté au pays, est le premier genre romanesque à fleurir chez le peuple. Il est à la tradition orale ce que l'épisode mythique est au mythe global. Le choix du recueil d'Honoré Beaugrand, La Chasse-galerie, examiné au deuxième chapitre, s'explique du fait que tous ses récits touchent au surnaturel et sont certifiés véridiques, double raison qui les rattache à l'ordre mythique.

Le passage de la tradition orale, dont dépend le folklore, au romanesque écrit s'avère capital. Aussi, dans le troisième chapitre, une distinction plus spécifique du romanesque d'avec le mythique amène à discerner la dialectique historique du romanesque, c'est-à-dire à déterminer l'évolution des multiples genres du roman en relation avec leur apparition et leur popularité à une période donnée. À partir des théories de Gilbert Durand et de Mikhaïl Bakhtine, il est possible de différencier les genres selon deux zones: le mytho-romanesque, subordonné au mythe et au bien-être collectif, et le néo-romanesque qui s'intéresse plutôt aux moeurs socio-historiques et aux relations individuelles.

Notre recherche vise à faire l'ethnographie du romanesque québécois de ses débuts jusqu'à vers 1940. Il s'agit de le traiter par grandes masses comme un matériau anthropologique conformément à notre modèle structural. L'étude d'un genre populaire et d'une oeuvre prototype permet de suivre le romanesque dans son évolution: du conte au roman urbain, en passant par le roman d'aventures et le roman sentimental qui furent proscrits au profit du roman historique et du roman du terroir. Tous ces genres, dans un ordre plus ou moins décroissant dans leur dépendance au mythe, relèvent du mytho-romanesque par leurs structures internes et par leurs thèmes.

---

[6] Voir Michel Zéraffa, Roman et société (Paris: P.U.F., 1971), pp. 94-95.

Le quatrième chapitre analyse le premier roman publié au Québec, L'Influence d'un livre (1837) d'Aubert de Gaspé, fils. Comme Les Anciens Canadiens (1863) de son père, ce roman est relié à la tradition orale et au mythique par son utilisation de légendes, de chansons et de coutumes populaires. Par ses éléments fantastiques et sa technique narrative, cet ouvrage s'inscrit dans la lignée des romans d'aventures en vogue à l'époque. Héritiers de la tradition chevaleresque, ceux-ci "traduisent" le mythe dans les faits et gestes de la société d'alors. Cette littérature légère, distribuée en feuilleton comme les contes et les légendes, favorise jusqu'en 1860 la vente des périodiques.

Vers cette époque, l'affermissemment de l'égide cléricale contre le libéralisme entraîne une régression du romanesque. Toutefois, avant d'être forcé de se camoufler sous un décor historique, le roman se "personnalise" une seule fois, mais de façon magistrale, avec la publication d'Angéline de Montbrun (1884) de Laure Conan. L'analyse de ce roman psycho-sentimental fait l'objet du cinquième chapitre. Les Anciens Canadiens connaît, lui aussi, un succès inépuisable. Ce roman historique, étudié au sixième chapitre, s'apparente à l'épopée et correspond, jusqu'en 1960, au système social québécois qui a besoin, pour s'affirmer en tant qu'ordre et permanence, des liens symboliques et organiques entre une actualité économique aliénante et la pérennité du surnaturel.

Malgré les efforts pour faire échec au roman en tant que genre, sa vogue est trop grande pour qu'on puisse l'enrayer. Il est donc mis au service d'une "bonne" cause, propagateur de l'idéologie agriculturiste. À cause de son militantisme, ce genre moralisateur, prisé par les milieux officiels, ne gagne la faveur du public que plus tard avec Un Homme et son péché (1933) de Claude-Henri Grigon. Ce roman de la terre acquiert une popularité monstre en tant que feuilleton radiophonique et télévisé pendant au moins trois

décennies. Peu à peu ce romanesque mytho-communautaire décline. La fascination de la ville est directement proportionnelle à cette désaffectation: le héros s'individualise et son désir qu'il affirme mine de plus en plus la fonction sociale du mythe.

La littérature n'est pas seulement une collection d'oeuvres distinctes qui parfois s'influencent suivant des rencontres fortuites. Nous la considérons plutôt comme un ensemble harmonieux inscrit dans le temps, comme une pièce liée à d'autres dans l'espace plus vaste de la "culture". D'après Gérard Genette, "la 'production' littéraire est une parole, au sens saussurien, une série d'actes individuels partiellement autonomes et imprévisibles; mais la 'consommation' de la littérature par la société est une langue, c'est-à-dire un ensemble dont les éléments, quel que soient leur nombre et leur nature, tendent à s'ordonner en un système cohérent".[7]

L'analyse structurale de chacun des genres les plus populaires à travers des oeuvres paradigmes relève de cette pratique de coupes synchroniques à diverses étapes proposée par Genette et Durand.[8] Elle vise à saisir l'évolution littéraire globale et à dégager une typologie de l'"imaginaire dramatique" dépendante de la psychologie collective.[9] Notre travail démontre que le romanesque traditionnel québécois repose sur la permanence d'un système mythique qui au contact de l'Histoire s'adapte plus qu'il ne se modifie.

---

[7] "Structuralisme et critique littéraire," Figures (Paris: Seuil, 1966), pp. 165-166.

[8] Durand, Figures mythiques, pp. 307-322; Genette, Figures, pp. 154, 163-164.

[9] Genette, Figures, p. 164.

Chapitre I

D'UNE DÉFINITION À UNE MÉTHODE

Ce chapitre circonscrit d'abord le mythe d'après différentes définitions et résume les limites de la critique archétypale et du structuralisme face à celui-ci. Il porte ensuite sur la coordination des théories de Gilbert Durand et de René Girard, les plus aptes à rendre compte des structures et du sens du mythe. Enfin, à partir de l'anthropologie culturelle de ces deux critiques, nous élaborons un appareil théorique permettant l'étude du récit romanesque.

1. Sens et interprétations du mythe

A. Polysémie du mythe

Dans le langage courant actuel, dire que telle chose est un mythe équivaut à la réduire au mensonge, à l'illusion ou à l'utopie. Nous sommes redevables au XVIIIème siècle français d'avoir chargé le mythe de ce contenu péjoratif, le réduisant à une tromperie collective, consciente ou non. Le positivisme du XIXème s'attaqua de même à tout mystère, sûr de l'élucider grâce aux sciences. L'ère de la démythification au Québec tarda jusqu'à la mort de Duplessis, politicien auquel on imputa la responsabilité de tous les maux sociaux. On en vint alors à opposer à la fiction ultramontaine une réalité historique et scientifique. Détromper ceux dont on a abusé et expliquer clairement le caractère ésotérique et mystique d'une idéologie, voilà ce qui

résulte du mythe en son sens négatif, tel que défini par le Larousse: "construction de l'esprit qui ne repose pas sur un fond de réalité".

Le mythe camoufle ou déforme quelque chose qui est autre. Selon Roland Barthes, il est "configuration idéologique spécifique ... d'images ... dissimulant une maxime idéologique qui lui est co-extensive."[1] Une deuxième définition devient nécessaire, rendant compte du fait qu'il détermine une certaine vérité manipulée après coup: "amplification et déformation par l'imagerie populaire d'un personnage ou de faits historiques, de phénomènes sociaux."[2] Nous rejoignons la légende qui s'échappe "dorée" hors des cahiers de l'Histoire: ainsi, au Québec, l'exploit de Dollard des Ormeaux.

Le domaine littéraire n'est pas exempt de ces exagérations qu'Étiemble définit comme grilles-forçages, imposées par l'idéologie littéraire à la biographie et à l'oeuvre d'un écrivain.[3] Ce projet de dénonciation se retrouve dans Le Mythe de Maria Chapdelaine et Le Mythe de Nelligan. Ces représentations allégoriques d'une nation atteignent un troisième niveau du mythe où les faits réels n'existent plus que pour une autre signification, comme si le contenu débordait la forme. À ce stade, le mythe-tromperie et le mythe-exagération sont dépassés: le symbole prend la relève, dévoilant une réalité collective.

Dans une troisième étape, le mythe présente donc une signification symbolique, passage d'une réalité matérielle ou corporelle à une réalité conceptuelle ou même psychique. Au delà du sens littéral du récit, le critique à ce stade trouve d'autres correspondances significatives grâce à l'organisation systématique des "thèmes" de l'oeuvre:

---

[1] Cité par Marc Angenot, Glossaire de la critique littéraire contemporaine (Montréal: Hurtubise/HMH, 1972), p. 73.

[2] "Mythe", Lexis de Larousse, 1975.

[3] D'après Angenot, p. 73.

> (D)éfini comme qualificatif substantiel, le thème sera une qualité sensible, ou un objet, voire un être, offrant cette qualité sensible à un degré éminent; ... non idéique le thème est existentiel et traduit un rapport immédiat du sujet avec l'objet, sous la forme de l'adhésion ou de la répugnance ... toute thématique se présent(ant) comme un réseau.[4]

Cette recherche de significations plus profondes se divise en trois axes selon la priorité fonctionnelle psychique, sociale ou diachronique accordée aux thèmes.

Le propre de la psycho-critique est de reconstituer à partir de "métaphores obsédantes" un "mythe personnel", lequel traduit l'inconscient de l'écrivain et justifie les structures et la dynamique de son oeuvre. La critique "thématique" d'un Poulet, d'un Richard ou d'un Starobinski relève d'un même "structuralisme génétique", lorsqu'elle découpe des réseaux de formes signifiantes, "reconna(issant) à l'oeuvre un signifié implicite, qui est, en gros, le projet existentiel de l'auteur".[5] À la lumière de la sociologie, le thème présente d'autres relations complémentaires. Lucien Goldmann "affirm(e) le caractère historique et social de la signification objective de la vie affective et intellectuelle des individus".[6] Ce réalisme semble de prime abord sans rapport avec le mythe. Néanmoins, le travail de cerner une "vision du monde" comporte l'analyse d'idéologies souvent inspirées du mythe. Les grands hommes se sont appuyés sur la puissance des mythes pour changer le monde:

> Les mythes sont à la source des grands bouleversements de l'histoire: la Révolution française s'est édifiée sur le mythe appelé "liberté, égalité, fraternité", celle de 1917 sur le mythe de la

---

[4] Pierre Albouy, Mythes et mythologies dans la littérature française (Paris: A. Colin, 1969), p. 11.

[5] Roland Barthes, "Littérature et signification," Essais critiques (Paris: Seuil, 1964), p. 268.

[6] Pour une sociologie du roman (Paris: Gallimard, 1964), p. 208.

> société sans classes. La preuve que le mythe comporte une valeur de vérité, c'est qu'il aboutit à des actions concrètes.[7]

Le troisième axe signifiant du thème ne se dégage que lorsque nous le considérons du point de vue de ses transformations dans le temps, soit l'histoire diachronique des thèmes, des idées ou des symboles (Don Juan, Faust, le Diable, l'idée du bonheur, la représentation de la Folie, etc.). Celle-ci est simplement "de l'histoire littéraire pourvue d'un fil conducteur": elle permet de "suivre avec précision, au niveau collectif, le développement et les variations que l'histoire imprime aux grands archétypes affectifs".[8]

Il importe de différencier le thème du mythe littéraire (Don Juan, Faust). Alors que le thème se réitère paradigmatiquement, constituant un réseau symbolique ou s'étendant dans un temps et un espace déterminés, le mythe littéraire implique un plan syntagmatique et comporte toujours, non plus une image, mais un récit primordial qu'un écrivain modifie à sa guise. À notre connaissance, au Québec, il n'y a que l'étude de Jack Warwick sur le "mythe du Nord" qui s'apparente à cette approche.[9]

Le critique peut aussi s'attarder au mythe littéraire en dehors d'un contexte historique, il étudie alors la synchronisation existant entre l'oeuvre et le mythe original. Gilles Houde, dans un article sur la structure mythique du Torrent, montre qu'Anne Hébert récrit les mythes d'Icare et de Tantale. Comme cette analyse, notre recherche ne s'adresse pas uniquement à l'individu (le mythe personnel), elle n'implique pas exclusivement celui-ci en tant que membre d'un groupe ou d'une classe (vision du monde), "mais dans ce qu'il recèle de plus profond, de plus authentique aussi parce qu'échappant

---

[7] Jean Terrasse, Rhétorique de l'essai littéraire (Montréal: Presses de l'Univ. du Québec, 1977), p. 137.

[8] Serge Doubrovsky, Pourquoi la nouvelle critique (Paris: Mercure de France, 1966), p. 103, citant J. Starobinski dans une note infrapaginale.

[9] The Long Journey (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1968).

pour la plus grande part à son contrôle volitif: son inconscient dans sa partie collective, ce par quoi il appartient à la condition humaine la plus générale".[10]

Dépassant la tromperie, l'exagération et même au-delà du symbole, dans une descente vers une vérité de plus en plus primordiale et inconsciente, le mythe "énergise" la psyché profonde de l'homme, donne un sens à sa vie dans sa confrontation au mystère du monde. Envisagé de façon plus pragmatique, le mythe est à l'origine et à la base de toute société; il en est le support existentiel car il se traduit dans les actes par le rituel, le tabou, la Loi et ultimement le langage.

B. Critique des interprétations archétypale et structuraliste

Il convient de nuancer les rapports du mythe collectif, objet de notre étude, avec le mythe littéraire. Recourons aux précisions de P. Swiggers qui complète la description de Pierre Albouy:

> Nous définirions la recréation mythique (le mythe littéraire) comme l'élaboration littéraire (impliquant un enrichissement microthématique, linguistique et stylistique) d'un mythe personnel à partir d'éléments mythiques. Le point de départ est le mythe sous-jacent, que nous proposons d'appeler ... hypermythe ... Les hypomythes (les mythes littéraires; terme relatif aux composantes de la totalité) peuvent être décrits comme des réalisations d'un noyau thématique constant, à savoir celui de l'hypermythe commun (relatif à la superstructure).[11]

Par exemple, l'hypermythe de la révolte (Satan, Caïn, Prométhée) devient mythe littéraire lorsqu'il est traité par un auteur. L'hypermythe, contrai-

---

10 "Les Symboles et la structure mythique du Torrent," La Barre du Jour, No. 16 (1968), p. 25. Au Québec, nous n'avons trouvé que cet article utilisant une telle perspective globale du mythe. Pour un résumé des différents sens attribués au mythe, voir l'Appendice I, p. 360.

11 "La Notion de 'mythe littéraire'," Les Lettres Romanes, 35, No. 4 (1981), 339-340. Les parenthèses sont nôtres.

rement à l'hypomythe, est anonyme. S'imposant comme objet de foi, il présente un aspect sacré, corollaire de sa fonction instauratrice d'une communauté et de son caractère non historique.

Si dans l'ordre moral une correspondance sémantique s'établit entre hypermythe et archétype, un dénominateur commun qui réunirait tous les archétypes-hypermythes, un supramythe, existerait-il?[12] G. Durand et particulièrement R. Girard penchent vers l'affirmative, s'opposant au structuralisme qui répond que ce rôle est dévolu aux structures linguistiques. Avant d'expliciter ces positions divergentes sur l'existence et les origines d'un supramythe, il convient de s'attarder à la notion intermédiaire des archétypes (hypermythes).

Cette fonction primordiale paradigmatique, attribuée par Platon à l'Idée éternelle (le Beau, le Bon, le Vrai), s'intériorise au XXème siècle dans la réalité inconsciente. Freud avait d'abord conçu le symbolisme mythique comme résultant d'une "histoire primordiale" personnalisée. Cependant, des millions d'années avant d'accéder à la conscience individuelle -au Logos- l'homme fut avant tout social. Son héritage culturel était premièrement collectif et imprégné d'inconscience. Jung a fourni de nombreuses définitions de l'archétype qui parfois se rapprochent beaucoup de la notion freudienne du Ça. "L'archétype, dit-il, c'est la nature à l'état non faussé", non pas comme structure préformée mais comme virtualité formatrice: dynamisme instinctif et inconscient contenant de fortes charges émotionnelles négatives et positives qui se traduisent en images symboliques.[13] L'archétype structure a

---

[12] Cette notion rejoint celle d'un exégète de Jung sur l'inconscient collectif: "... en tant que totalité de tous les archétypes, (il) est le sédiment de toutes les expériences vécues par l'humanité depuis ses débuts les plus reculés". Mme Jacobi, citée par Charles Baudouin, L'Oeuvre de Jung (Paris: Payot, 1963), p. 184.

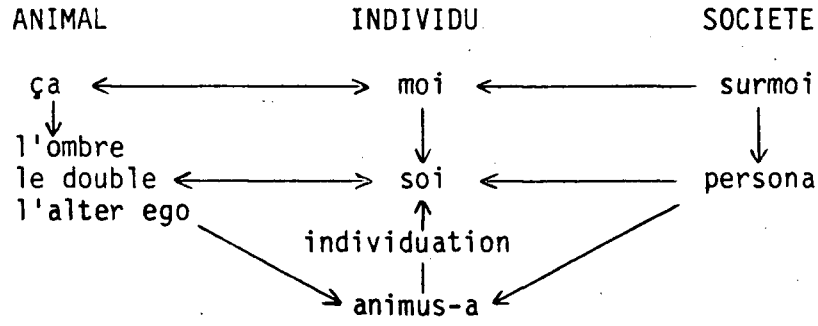
[13] Cité par Baudouin, p. 367. Celui-ci rapproche de façon éclairante les théories de Freud et de Jung résumées dans le schéma qui suit. Nous y retrouvons les deux pôles antagonistes Nature/Culture, que Durand reprend

priori la psyché: c'est l'organisation biologique de notre fonctionnement psychologique.[14]

La critique littéraire archétypale, guidée par les travaux de Frazer sur le mythe, acquit une dimension anthropologique importante.[15] Les archétypes, à l'état latent dans les mythes qui les justifiaient et les expliquaient, trouvaient leur matérialisation dans les rituels primitifs. Mais selon l'importance accordée à la société ou à l'individu, l'analyse des motivations symboliques se divisait en deux groupes. L'un accentuait le rôle fonctionnel du mythe dans le rituel et ses facteurs sociologiques (Dumézil, Piganiol). L'autre choisit "comme norme classificatrice un ordre de motivation cosmologique et astral dans lequel ce sont les grandes séquences des saisons, des météores et des astres qui servent d'inducteurs à la fabulation" (Éliade, Frye).[16]

En tentant de motiver les archétypes à l'aide de données extrinsèques à la conscience imaginante, ces classifications ne rendent pas compte (mise à

sous les termes de Régime Nocturne/Régime Diurne, Girard, Indifférenciation/Différenciation et Bakhtine, Unilinguisme/Plurilinguisme.



[14] La psychologie moderne, dans des termes différents, utilise une définition semblable des archétypes auxquels elle donne le nom de "structures aptiques". Julian Jaynes, The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind (Boston: Houghton Mifflin Co, 1976), p. 31.

[15] H. Knutson dans Molière: An Archetypal Approach (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1976) résume l'évolution de cette critique et son fondement philosophique.

[16] Durand, Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire, 3ème éd. (1969; rpt. Paris: Bordas, 1979), p. 29.

part la méthode plus fructueuse de Bachelard) "de cette puissance fondamentale des symboles qui est de lier, par delà les contradictions naturelles, les éléments inconciliables, les cloisonnements sociaux et les ségrégations des périodes de l'histoire". Durand et Girard accèdent à la seule postulation pouvant réunir ces deux camps antagonistes: l'investigation anthropologique n'est possible que dans leur interaction par une "genèse réciproque qui oscille du geste pulsionnel à l'environnement matériel et social, et vice versa".[17]

À notre connaissance, l'oeuvre de Durand et celle de Girard n'ont jamais été réliées dans leur entreprise commune de fonder une anthropologie culturelle. Leurs champs de recherche dans le domaine mythique s'entrecroisent et se complètent, mais ils se réunissent d'abord dans leur opposition sans réserve au structuralisme formel qui postule le sens du mythe à partir des formes linguistiques. La linguistique structurale assure la valeur sémantique du signe en "hypostasiant" la fermeture de son système et le mécanisme taxinomique de la binarité. Le langage est ainsi consacré comme principe de toute symbolisation.[18]

Pour Durand, les intentions communicatrices et informatives du langage naturel sont secondaires: c'est la volonté pédagogique qui prime la plupart du temps. Les mots du langage restent polysémiques et vagues, tant qu'ils ne sont pas engagés dans un contexte pratique, obligeant ainsi une "ouverture" de la science du langage aux sciences anthropologiques annexes. S'opposant à la fermeture du système saussurien, Durand fait entrer en jeu le postulat de

---

[17] Durand, Structures, p. 35 et pp. 38-39. La typologie phénoménologique de l'imagination matérielle, proposée par Bachelard, révolutionna la critique littéraire. Elle répondait au désir de l'homme de prendre conscience de son enchaînement à la Nature et aux autres hommes. Les bases d'une anthropologie de l'imaginaire étaient jetées; à un disciple, Gilbert Durand, incomba la tâche de la structurer.

[18] D'après Durand, Figures, p. 52. Notre résumé s'inspire du deuxième chapitre qui présente une critique détaillée du structuralisme, pp. 37-83.

l'"Ouverture en Profondeur": à la simple notion informatique du langage se substitue la notion de métalangage que les structuralistes eux-mêmes reconnaissent.

Lévi-Strauss dit du mythe qu'il est "langage; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler".[19] Même Greimas double son univers signifiant dont relève le niveau sémique, ajoutant un "univers de l'immanence" à un "univers de la manifestation": positivisme paradoxal débordant sur la métaphysique. La tentative d'assimiler la langue et ses fonctions à un système formel ne paraît pas être réalisable. Durand, à l'aide de Chomsky, le démontre, constatant avec les pragmatistes, avec les objecteurs marxistes, avec l'épistémologie contemporaine "l'inéquation toujours ouverte du sens et l'infini procès des 'interprétations'".[20]

La critique de Girard sur le structuralisme, quoique moins systématique et à tendance polémique, est plus pragmatique.[21] Il reproche à Lévi-Strauss d'être responsable de l'évacuation de toute violence et de toutes les notions de mélanges, sans lesquelles le sens du sacré devient incompréhensible. Le formalisme structural est incapable de rendre compte du phénomène d'indifférenciation dans l'imagerie des monstres ou dans la fête et l'orgie, lequel existe au delà du processus différentiel structural. Afin que ce phénomène rebelle ne contamine pas tout à fait le corpus anthropologique, Lévi-Strauss le classifie à part pour en détruire tout le mystère. Le terme de rituel va

---

19 Durand, Figures, p. 61.

20 Ibid., p. 72.

21 Voir La Violence et le sacré (Paris: Grasset, 1972), pp. 305-375; "Lévi-Strauss, Frye, Derrida and Shakespearian Criticism," Diacritics, 3, No. 3 (1973), 34-38; "Differenciation and Undifferenciation in Lévi-Strauss and Current Critical Theory," Contemporary Literature, 17, No. 3 (1976), 404-429.

ainsi représenter toute révolte insensée qui s'oppose à l'intelligence humaine.

Fidèle à son système de différenciation, Lévi-Strauss oppose rituel (indifférenciation complète) à mythe (différenciation totale), tout en laissant paradoxalement du côté du mythe, à ses débuts, une parcelle d'indifférenciation qui assure la transfiguration de celui-ci. Cette expulsion tient la clé de la structure du mythe, l'assurant de l'organisation intrinsèque propre au structuralisme. Girard accuse cette méthode d'être une nouvelle mythologie parce qu'elle refuse de donner un sens au dynamisme mythique, prisonnière de son mécanisme d'opposition différentielle. Pourtant, comme maints ethnologues l'ont remarqué, le rituel est une actualisation du mythe et, dans les deux, nous avons d'abord l'indifférencié et ensuite le différencié. En purgeant le "mélange néfaste" de l'anthropologie, Lévi-Strauss la rend incapable d'aborder les questions religieuses.[22]

2. Rencontre des théories de Durand et de Girard

Par dessus les barrières formelles du structuralisme, Girard et Durand s'unissent dans leur recherche d'une énergie sémantique à injecter au jeu intellectuel systématique des signifiants. Les solutions qu'ils proposent répondent à deux problématiques que le structuralisme refuse d'aborder: l'une, que le sens déborde la forme, l'autre, que l'établissement des différences relève d'un processus dynamique entre deux antagonistes réduisibles aux deux termes différenciés. Les "structures anthropologiques de l'Imaginaire" de Durand, dérivées d'un moteur sémantique psycho-social qui s'est développé au cours de l'évolution culturelle de l'homme, répondent au

[22] Girard retrouve ce dédain intellectuel pour l'indifférencié dans l'existentialisme qui s'éloigne de l'en-soi nauséeux pour définir le pour-soi et ses projets sociaux que l'on préfère analyser. Sartre reconnaît entre ces deux pôles une indétermination qu'il appelle liberté.

premier problème. Le "désir mimétique", au point de vue psychique, et le "mécanisme victimaire", au point de vue social, chez Girard, résolvent le deuxième. Durand injecte au statisme synchronique formaliste une sémantique diachronique. Girard y ajoute un mouvement dialectique que Durand pressent sans pouvoir en déterminer le sens ultime. Tous deux acquiescent au fait que le symbole (et par conséquent le mythe) est le produit des impératifs psycho-biologiques par les intimations du milieu.

A. Fondement psycho-social du symbole

Durand admet comme Bachelard que le symbole doit être jugé dans son dynamisme plutôt que dans sa forme. À la réflexologie, il demande de fournir les impératifs naturels de structuration symbolique. Les métaphores de base se calquent suivant les trois principaux domaines de la motricité: postural, copulatif, digestif. À cette dynamique première qui affecte la représentation, Durand donne le nom de schème:

> Il fait la jonction ... entre les gestes inconscients et la sensori-motricité, entre les dominantes réflexes et les représentations. Ce sont ces schèmes qui forment le squelette dynamique, le canevas fonctionnel et l'imagination.[23]

Le premier réflexe dominant est celui de la position verticale que tout nouveau-né privilégie. Anthropologiquement, ce réflexe n'apparaît qu'en dernier lieu, après les deux dominantes toutes-puissantes de la conduite animale: la nutrition et la pulsion sexuelle (l'oralité et la génitalité freudiennes).

Durand reconnaît l'opposition entre le réflexe vertical hominien, dont il fait dériver le Régime Diurne symbolique, et les deux autres réflexes qui relèvent du Régime Nocturne. Au Régime Diurne, dont découlent les principes

---

[23] Structures, p. 61. Pour la division des réflexes dominants en regard de l'imaginaire, voir le tableau post, p. 30.

de hiérarchie sociale, se rattache le processus de différenciation dont parle Girard. Le Régime Nocturne s'identifie plutôt au domaine de l'indifférenciation animale, régi par les instincts de préservation de la vie et de la perpétuation de l'espèce.

Le point de départ biologique des deux théories repose sur le phénomène de la néoténie humaine: à savoir que le cerveau humain vient au monde incomplet et immature et qu'il a besoin d'une douzaine d'années pour se développer: "Autrement dit pas de développement du cerveau sans 'éducation' culturelle".[24] À la nature biologique de l'homme s'amalgame donc l'apprentissage qui varie selon les cultures (Durand), mais qui est universellement dépendant de l'imitation (Girard). Durand identifie l'importance de cette dernière dans l'acquisition du langage et sur le plan du symbole; elle assure une certaine universalité d'intention:

> La représentation -et spécialement le symbole- n'(est) qu'une imitation intériorisée, et les phénomènes d'imitation se manifest(ent) sinon dès le premier mois, du moins systématiquement dès le sixième où l'imitation du corps propre devient la règle constante ...[25]

Cet "apprentissage" imitatif, selon lui, se fait dans deux domaines: l'un, matériel, l'autre, affectif. Le "comment agir" face à la matière dont dépend chaque geste appelle à la fois une matière et une technique: Force + Matière = Outil. Par conséquent, à la dominante posturale (Régime Diurne) seront liées les matières lumineuses (Feu), visuelles (Air) et les techniques de séparation et de purification dont les armes sont les fréquents symboles. Pour sa part, le Régime Nocturne se subdivise en dominantes digestives (les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière) et rythmique (les substituts

---

[24] Durand, Figures, p. 26.

[25] Structures; p. 27; voir aussi pp. 51-52. La médecine moderne a démontré que l'imitation commence dès les premières heures de la naissance.

techniques du cycle et tout frottement technologique surdéterminé par la rythmique sexuelle).

Durand réintègre à cet environnement technologique immédiat les "schèmes affectifs" de l'individu et de son milieu humain primordial:

> Le redressement, l'assiette posturale sera le plus souvent accompagnée d'un symbolisme du père avec toutes les harmoniques, tant oedipiennes qu'adlériennes, qu'il peut comporter, tandis que la femme et la mère se verront annexer par le symbolisme digestif avec ses harmoniques hédonistiques.[26]

Girard ajoute à ce processus d'imitation technique et affectif une dynamique reliée au principe du plaisir freudien mais le dépassant, le mécanisme du désir mimétique (le Sujet voulant s'approprier l'Objet matériel ou humain que l'Autre désire) qui est au fondement des schèmes affectifs et de l'esthétique en général (l'art de sentir).

B. Le désir mimétique et la violence sacrificielle

Dans cette dialectique triangulaire, le Sujet non seulement imite l'Autre dans ses gestes, mais dans son désir même: il imite la conduite de l'Autre désirant d'où l'emploi du terme "désir métaphysique".[27] En imitant les gestes de l'Autre, le Sujet s'approprie l'univers matériel par le ricochet d'identification à son désir (du médiateur) et le transforme: "Le désir

---

[26] Durand, Structures, p. 56.

[27] Girard étudie cette psychologie "interdividuelle" dans Des choses cachées depuis la fondation du monde (Paris: Grasset, 1978), pp. 307-438. À propos de la théorie du "double binding" de Gregory Bateson, dont s'inspire Girard, voir Steps to an Ecology of Mind (N.Y.: Ballantine Books, 1972). Signalons que la théorie girardienne du désir lié à la violence et à la mort doit beaucoup aux travaux de Georges Bataille, voir Histoire de l'érotisme dans les Oeuvres complètes, VIII (Paris: Gallimard, 1976), pp. 46-48, 66-67, 77-97, 112-118. Ainsi, dit-il, "L'objet du désir sensuel est par essence un autre désir" (ibid., p. 97), celui de se détruire dans l'Autre (MASOCHISME). Girard ajoute - ou de détruire l'Autre pour être le seul maître (SADISME) dans la bataille de la mimésis d'appropriation.

humain, dit Girard, c'est la mimésis se greffant sur les montages instinctuels pour les activer, les irriter et les désorganiser".[28] En effet, le désir qui est mimétique, en se concentrant sur un objet déjà désiré par le modèle, apporte nécessairement rivalité et violence.

En tant que modèle, l'Autre commande au Sujet de l'imiter, mais, au même moment, comme rival, il lui suggère de ne pas l'imiter. Face aux deux obligations contradictoires et également rigoureuses qu'il est impossible de départager objectivement, l'ordre informationnel s'inaugure sur un fond de désordre. Ce mouvement psychologique du "double binding", que Girard emprunte à Gregory Bateson, est le phénomène le plus banal au fondement de tous les rapports entre les hommes. Un désir n'existe que dans l'imitation d'un autre désir, de même un acte violent, par imitation, en appelle un autre. L'individu est ainsi emprisonné dans une relation d'antagonisme sans fin avec son modèle qui est à la fois son double et son rival. De cette crise mimétique naissent les frères ennemis, les jumeaux de la violence, les doubles monstrueux que toutes les mythologies mettent en scène. Les protagonistes de la tragédie et de la comédie reproduiront cet antagonisme au théâtre et plus tard dans le roman.

Cette relation entre les doubles en est une de réciprocité et d'identité concrète. L'"hubris" mimétique, cette ambition démesurée que chacun des partenaires essaie de s'approprier, est l'égalisateur par excellence, jusqu'à la folie ou la mort. Ainsi s'explique la dualité de tous ces couples éternels, doubles essentiellement identiques mais que la culture a différenciés: le héros et le dragon, le roi et son fou, le justicier et le criminel: éternelle représentation de la bataille du Bien contre le Mal, de la différenciation de l'ordre social contre le chaos indifférencié que la crise mimétique initie.

---

[28] Girard, Des choses, p. 104.

La notion de désir chez Durand se retrouve implicitement dans les schèmes primordiaux. Ainsi le réflexe sexuel et celui de la nutrition se renforcent immédiatement à la naissance par le mimétisme du désir de l'Autre en quête d'affection et de nourriture. La violence, autre notion capitale chez Girard, ne se retrouve chez Durand que dans l'affirmation que l'agressivité est innée à l'homme.[29] Il ne la relie pourtant pas à l'antagonisme qu'il reconnaît entre les deux régimes de l'imaginaire.

Si cette agressivité, chez Girard, se comprend "métaphysiquement", elle s'explique aussi de façon biologique. L'homme partage avec la bête un bagage commun d'agressivité, mais qui se différencie dans le comportement: les combats humains, à l'encontre de ceux des espèces inférieures qui possèdent un instinct inhibitoire les protégeant des dernières conséquences de la violence, se poursuivent jusqu'à la mort du vaincu.[30] Cette absence de frein instinctif chez l'homme, qui fait que toute agression "naturelle" provoque un déchaînement incontrôlable, plutôt que d'être un désavantage, est le facteur décisif dans l'évolution humaine. Elle se situe sans doute à l'origine de la conscience:

> (L)a symétrie rigoureuse des partenaires mimétiques, au paroxysme de rivalités en elle-mêmes stériles et destructrices, mais rendues fécondes par le rituel qui reproduit ce paroxysme dans un esprit de solidarité craintive, doit engendrer peu à peu chez les hominiens, et l'aptitude à regarder l'autre comme un <u>alter ego</u> et la faculté corrélative de dédoublement interne, réflexion, conscience.[31]

---

[29] Durand, <u>Figures</u>, p. 23.

[30] D'après Eric Gans, "Pour une esthétique triangulaire," <u>Esprit</u>, No. 429 (1973), p. 569. Le numéro de cette revue publie également une discussion avec R. Girard et un article résumant sa théorie: "Les Masques de la violence" d'Alfred Simon, pp. 515-527.

[31] Girard, <u>Des choses</u>, p. 308. Cette "nécessité phylogénésique" de se différencier de l'Autre pour accéder à la conscience est revécue par tout nouveau-né, lequel doit se différencier de la Mère-Autre. Ce processus d'individualisation n'est possible que dans une confrontation avec l'Autre;

Cette perte de la non-violence animale est non seulement concomitante à une pression plus ou moins subjective que nous pouvons décrire en terme d'expérience humaine -le désir- mais l'est surtout à l'apparition de la société humaine. Au mécanisme individuel qui freine la violence de la vie animale se substitue chez les hommes le mécanisme collectif et culturel de la victime émissaire. La violence qui existe entre les protagonistes est projetée sur une seule victime. Celle-ci assure ainsi la paix communautaire (la "présence collective") nécessaire à l'élaboration culturelle par l'établissement de différences: processus de différenciation d'avec la victime.

La violence "indifférenciée - indifférenciante", comme le désir qui l'engendre, est extrêmement contagieuse. Par mimétisme, elle se déchaîne entre des égaux, s'étendant à toute la société, jusqu'à la destruction éventuelle de toute structure sociale. Cette violence des doubles, réciproque et incontrôlable, est assimilée à toutes les forces qui dominent l'homme avec férocité: les cataclysmes naturels, l'épidémie, la mort, la sexualité. La violence est ainsi expulsée du domaine humain pour être transférée dans le monde inhumain de la nature et de son pouvoir divin. Comment résoudre cette crise des différences qui provoque l'effritement des valeurs familiales et des hiérarchies religieuses et sociales, la confusion entre le Bien et le Mal?

Dans la société primitive, la violence du cataclysme déclenche elle-même l'unanimité fondatrice d'un ordre différencié. S'il y a quelque chose de spécifiquement humain, comparativement à l'"individualité" d'un animal en

---

pour devenir un Sujet, chacun a besoin qu'un Autre le reconnaisse. Selon Hegel, c'est cette nécessité de vouloir contrôler l'Autre qui rend chaque individu psychiquement autonome. Cette dialectique de deux Sujets s'opposant l'un à l'autre (maître/esclave) est non seulement à la base de la philosophie sartrienne, mais G. Bataille l'applique à l'érotisme. R. Girard a donné à cette théorie des bases psychoculturelles. Voir G.W.F. Hegel, The Phenomenology of Spirit (Hamburg: Felix Meiner, 1952), pp. 141-150; G. Bataille, Death and Sensuality (N.Y.: Walker and Cie, 1962) et, sur le désir primordial d'omnipotence, voir S. Freud, General Psychology Theory, Ed. P. Reiff (N.Y.: MacMillan and Collier, 1963), pp. 88-103.

regard de son espèce ou même des autres espèces, c'est la dépendance mutuelle qui exige de tous les membres la réciprocité pour survivre. Historiquement, l'homme n'existe que par la présence de différences culturelles. Ainsi peut-on extrapoler la possibilité de "crises de degré", d'une dissolution temporaire des différences de laquelle surgissent les mêmes différences, ou d'autres qui stabiliseront à nouveau la communauté.[32] Cette genèse culturelle se retrouve dans tout mythe ou rituel: d'un état d'indifférenciation identifiable à la violence des doubles, les différenciations se regénèrent grâce au sacrifice d'une victime émissaire représentant le "mauvais" double.

C. Le (supra-)mythe et le rituel

Tout chercheur qui s'intéresse au mythe reconnaît l'existence d'un affrontement à l'intérieur de celui-ci. Pour Nietzsche, le mythe est un récit de l'antagonisme entre les formes apolliniennes et dionysiaques. Même chez Lévi-Strauss, le mythe est un "outil logique" pour concilier diachroniquement les entités sémantiques qui ne peuvent se superposer synchroniquement: associer l'impossible.[33] Durand admet que le mythe est le discours ultime où se constitue la tension antagoniste, fondamentale à tout discours, c'est-à-dire à tout développement du sens. La représentation du symbole surgit de l'antagonisme entre les deux bornes réversibles de la nature et de la culture, de cet écart plus grand chez l'homme que chez les primates entre son désir et la réalité sociale.

---

[32] D'après Girard, "Lévi-Strauss," p. 35. Ainsi s'explique le passage d'une société qui de "classique" éclate dans un mouvement "baroque" de décadence pour se redifférencier "classique" à nouveau. À ce sujet, voir le livre de Claude G. Dubois, Le Baroque: profondeurs de l'apparence (Paris: Larousse, 1973). Ces "crises de degrés" sont à la base du diachronisme historique et, par conséquent, permettent l'évolution du romanesque et sa répartition en différents genres. Voir post, p. 81 et seq.

[33] D'après Durand, Figures, p. 28.

Ce conflit de forces, Durand le transpose dans sa classification des images, dans sa division entre le Régime Diurne et le Régime Nocturne et, surtout, dans leur rencontre dans le Régime intermédiaire qu'il nomme "Synthétique". Vingt ans après, voulant rendre compte de l'aspect conflictuel entre le Diurne et le Nocturne, il préfère substituer au terme de "structures synthétiques", celui de "structures diachroniques ou disséminatoires". "Passible d'une logique des antagonistes", le mythe se narre en joignant "irréductiblement" et "génératívement" l'ensemble des trois régimes structuraux:

> Le mythe, dissémination diachronique de séquences dramatiques et de symboles, système ultime, asymptotique d'intégration des antagonismes, le mythe est l'ultime discours et cet ultime discours exprime en dernier "la Guerre des dieux".[34]

À la racine de l'anthropologie, Durand place la condition de l'hominien comme étant déchiré entre la sphère frugivore-arboricole de sa structure de primate et la sphère carnivore-terrienne de son comportement de carnassier. Ainsi s'explique l'opposition entre Vénus - Mars, Dionysos - Apollon, Abel - Caïn ... Girard, qui justifie les origines de tout phénomène culturel dans l'interaction socio-instinctive, va beaucoup plus loin. Mars, Apollon, Caïn participent à l'établissement des différences, que ce soit par l'ordre rationnel ou celui des armes, et s'opposent à Vénus, Dionysos et Abel qui représentent le désir, source de toute violence: d'un côté, l'organisation sociale et culturelle, de l'autre, les besoins instinctifs individuels, conflit qui se résout dans le sacrifice d'une victime émissaire.

Avant que le désir puisse se réaliser au niveau communautaire, il doit être réglé à partir de la violence du sacrifice. C'est ce que raconte le mythe qui s'actualise dans le rituel et les interdits. Le mythe et le sacri-

---

[34] Durand, Figures, pp. 29-30.

fice rituel représentent des aspects différents d'un même processus: le mythe, qui contient des références cachées du mécanisme victimaire, et le sacrifice, qui en est la concrétisation, se combinent afin de procurer un réseau protectif contre les forces mimétiques destructrices. Durand rejoint Girard en ce qu'il reconnaît qu'il y a un décalage homologique entre le rituel et le mythe. Le mythe, "par rapport au symbolisme de l'objet rituel, est sur la marche d'une rationalisation": il utilise l'inversion et le dédoublement, et substitue des rapports causals diachroniques au synchronisme des emboîtements symboliques ou des oppositions diaïrétiques.[35]

De même, le meurtre collectif s'actualise concrètement dans le rituel non sans subir quelques substitutions, car pour être opératoire il suppose une certaine méconnaissance. Le sacrifice rituel est d'abord fondé sur une double substitution jamais perçue: la substitution de la violence communale à celle d'un seul individu (la victime) et la substitution de la victime originelle à une catégorie sacrificielle (le criminel, l'infirme, l'étranger qui s'identifieront au "mauvais double"). De plus, en introduisant une divinité, le sacrifice devient inintelligible. Il se transpose dans l'imaginaire, passant du mythe à l'idéologie et au romanesque, mais toujours en relation avec un social concret.

Quant à la victime, personnification monstrueuse de la crise mimétique contre qui la fureur collective se décharge, elle se doit, afin que le transfert soit possible, de ne pas provoquer de nouvelles vengeances: c'est pourquoi elle est souvent tirée au sort. Étant un substitut de la communauté, elle doit lui ressembler, réunissant en elle-même les caractéristiques d'être à la fois néfaste et porteuse de paix. De cet "être différent" qui sème la violence, on récolte après sa mort un ordre nouveau. Expulsé comme monstre,

---

[35] Durand, Structures, p. 423; voir aussi pp. 431-432. D'après E. Gans, l'acte de représentation est déjà substitution de violence; voir pages suivantes.

il est vénéré par la suite comme fondateur: calque génétique des dieux de la religion jusqu'aux héros des romans.

D. Une théorie de la représentation (Eric Gans)

Si l'événement sacrificiel originel rend compréhensible l'institution sociale, il ne peut en lui-même expliquer la naissance de la différence. Selon Eric Gans, l'acte originel permettant de différer la violence ne peut être lui-même violent.[36] Le premier signifiant ne peut être une chose, mais un geste humain -déjà un "mot"- qui reproduit la chose à un niveau non conflictuel, celui de la représentation.[37] Le premier acte linguistique fut constitué par un acte collectif d'appropriation avorté, causé par la peur de chaque individu devant la violence potentielle des autres. La "présence collective" n'a pu être instituée que lorsque les gestes d'appropriation furent volontairement arrêtés, permettant ainsi à la communication de naître (la "présence linguistique").[38]

Avec Girard, la victime reçoit tout le crédit de la réconciliation qui suit le sacrifice, lequel sera répété indéfiniment pour ses vertus cathartiques. Ce "contenu originel" religieux ne présente pas une source suffisante à la Culture. Girard ne voit que la "forme-du-contenu" qui peut être traduite par l'événement victimaire (le Syntagme Ultime).[39] Il néglige l'acte de représentation (le Paradigme Ultime) qui résout la crise indifféren-

---

36 The Origin of Language (Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California, 1981). Pour un résumé concis de la priorité de la représentation sur le sacré, voir pp. 11-13, 17.

37 Eric Gans, "Differences," Modern Language Notes, 96, No. 4 (1981), 804.

38 Origin, p. 35. Cf. "Au commencement était la Parole... et la Parole était Dieu", Jn. 1, 1.

39 "Differences," p. 807.

tielle. En fait, l'"objet sacré" ne peut exister que comme signe dans la mémoire des membres de la communauté. Il n'est accessible qu'à travers la représentation, à la fois dans les formes rituelles (le sacré) et linguistiques (le langage séculier). Il devient un "objet esthétique", un signe non instinctuel de réconciliation et de la crise qui la causa, mais qui garde cependant sa désirabilité au plus haut point.[40]

Une fois donnée la "forme" du langage dans laquelle un geste reproductible (manuel ou oral) désigne un objet non également reproductible, le signe linguistique peut fonctionner à l'intérieur d'un contexte communal de communication (la "présence"). De même, une large proportion d'actes, plutôt que de déboucher dans la violence mimétique se formalise dans des représentations rituelles.

De façon systématique, cette théorie de la représentation suit l'évolution du langage, de la forme la plus primitive jusqu'aux formes complexes des discours scientifique (dé-temporalisé) et littéraire (temporalisé). Elle révèle la présence du désir dans les formes linguistiques mêmes. Ainsi toute narration implique la dialectique triangulaire du désir mimétique: la relation entre le lecteur et le héros-Objet, qu'il possède en imagination, ne s'établit qu'à travers l'auteur-Sujet qui possède déjà l'être héroïque. Mais la narration ne raconte pas moins le passage du héros d'un niveau de la rivalité mimétique à celui de la transcendance.[41]

Eric Gans reconnaît que le texte garde un intérêt anthropologique en ce que "l'oeuvre reproduit la forme du sacrifice, qui devient la 'forme du contenu' de l'oeuvre":

---

[40] "The origin of the human is at the same time the origin of representation, and of desire. The original object of desire -the 'sacred' power to compel communal presence- has remained the ultimate object of desire throughout history." Origin, p. 251. Tout discours scientifique ou littéraire relève de ce rêve de puissance d'un Sujet-Auteur sur son audience (l'Autre).

[41] Voir Origin, pp. 191-262.

> Le spectateur fait donc confiance à l'oeuvre dans la mesure où celle-ci instaure "symboliquement" la crise sacrificielle et lui impose du même coup sa victime émissaire, dont il ne récusera pas le choix arbitraire. La confiance du Sujet ne se prête qu'au besoin, lorsque celui-ci se trouve en situation, médiatisé par l'oeuvre et craignant de perdre lui-même son altérité par rapport à elle. Car il faut réitérer que l'expérience du Sujet devant l'oeuvre est fondamentalement de même nature que celle devant un Autre humain. Le même Être intentionnel qui l'effraie dans le regard de l'Autre est répandu à travers toute l'oeuvre esthétique. Mais là où l'Être de l'Autre, lorsqu'il provoque chez le Sujet la "crise d'identité" qui n'est qu'une version personnelle de la crise sacrificielle, ne lui présente aucune victime dont la mise à mort lui permettra de rétablir l'ordre des différences (si ce n'est le Sujet lui-même, ce qui constitue l'explication girardienne du masochisme), l'oeuvre d'art lui offre comme émissaire son Sujet-Autre, à condition qu'il renonce à soupçonner son altérité. Ainsi le rapport forme/contenu se retrouve déplacé à l'intérieur du contenu même de l'oeuvre, où la "crise sacrificielle" fait surgir une nouvelle victime dont le sacrifice garantit la "forme du contenu".[42]

Non seulement la crise primordiale constitue la source "absolue" de l'altérité formelle, comme Gans le démontre, mais elle offre aussi le premier modèle de toute formalisation du contenu, qui, il va de soi, ne saurait être étudié en dehors des crises différentielles de l'Histoire.[43]

3. Un structuralisme figuratif et dynamique

Contrairement à l'anthropologie structurale qui ignore la signification du sacrifice et de la religion, Girard présente un modèle qui peut rendre compte du domaine de la pensée et du domaine de l'action par le rituel. Comme la théorie de Durand, qui relie l'imagerie mythique à des schèmes bio-psychologiques rattachés au milieu social, Girard découvre le sens du mythe au coeur de l'existentiel. Durand a réussi à classifier systématiquement les images, mais est-il possible de conceptualiser la dynamique girardienne du désir mimétique et de la victime émissaire?

---

[42] Eric Gans, Essais d'esthétique paradoxale (Paris: Gallimard, 1977), pp. 51-52.

[43] Ibid, p. 59, note 31. Nous établissons plus loin (post, p. 39) une "structure esthétique" ou schéma structurel applicable au roman.

Eric Gans considère que l'élaboration théorique de la dialectique triangulaire peut être traduite par un "schéma abstrait", même si ce dernier est incapable de générer lui-même son contenu concret:

> Cette forme dialectique dont le contenu est inassimilable à une démarche conceptuelle constitue... une structure esthétique. C'est-à-dire que la seule construction proprement philosophique que la dialectique du désir rend ou nécessaire ou possible est une esthétique, doctrine vide en elle-même mais fournissant des schémas théoriques à l'analyse non seulement des oeuvres esthétiques proprement dites mais de toute expérience concrète.[44]

Nous pouvons de même dégager de la représentation du mécanisme victimaire une structure abstraite applicable au romanesque. Intercalée à la classification de Durand, elle lui insuffle le dynamisme des antagonismes que celui-ci d'ailleurs reconnaît (voir le tableau suivant).

A. Un symbolisme dynamique

Le point de départ est d'assimiler les polarités antagonistes Diurne/Nocturne à la différenciation socio-culturelle/indifférenciation instinctuelle: d'un côté, l'ordre social, de l'autre, le chaos d'avant "la création du monde". L'intensification de la rivalité mimétique, due à l'accroissement du cerveau chez l'hominien, se greffe sur les montages instinctuels (à dominances digestive et copulative) pour les activer, rendant tout lien social impossible. C'est à ce stade de l'"homonisation" que la communauté retourne, lorsque sa hiérarchie sociale est détruite. La Peste, souvent présente dans la littérature, de même que la Fête et le Carnaval (la folie dionysiaque) représentent ce stade dé-symbolisateur.

Dans ce retour à l'instinct primitif (Nature VS Culture), les principes d'analogie et de similitude jouent à plein. Dans cette confusion "babellienne", où personne ne peut communiquer logiquement avec l'autre (schème

---

[44] Gans, Essais, p. 31.

verbal "confondre" et structures anti-phrasiques - poétiques), les "structures mystiques" s'articulent. Le Je ne se distingue plus de l'Autre. Ce stade est représenté par la relation maternelle, le désir de retour à l'enfance (archétypes: demeure, femme, berceau, lait, nourriture, substance, matière).

Cette descente, que J. Kristeva surnomme le retour à la Chora,[45] aboutit à l'abjection, à la folie, à la mort [synthèmes: caverne, barque, tombe, ventre, viscosité (composantes orale et anale)]: "voyage" paradisiaque du point de vue instinctuel et sensuel (réalisme sensoriel) et infernal du point de vue social (chaos révolutionnaire). Liée intimement à cet imaginaire, la Femme, "ange maternel" et Objet sexuel, se double d'un côté néfaste. Cause de violence mimétique et associée au sang (violence) par ses menstruations -"Femme fatale" deux fois impure- elle se différencie du mâle jusqu'à devenir monstrueuse, propre à être sacrifiée.

Comme la nuit qui est annonciatrice de l'aube, de la crise sacrificielle surgit le mécanisme de la victime émissaire qui assure l'organisation culturelle. Ce passage s'établit dans le mythe qui est propre au Régime Disséminatoire, lieu de combat et de rencontre des Régimes Nocturne et Diurne (schème verbal "relier") où la violence réciproque se métamorphose en unanimité sacrificatoire.

Hermès, qui était honoré aux carrefours, personnifie idéalement ce lieu ambigu (cf. le "double binding" de G. Bateson, supra, p. 19). Symbolisant à la fois force d'élévation et intellect perverti, il était le dieu de l'élo-

---

[45] Julia Kristeva, Les Pouvoirs de l'horreur (Paris: Seuil, 1980). Du même auteur, voir aussi "Le Sujet en procès" dans Artaud (Paris: 10/18, 1973). "Rappelons brièvement que dans l'acceptation de Platon la chora désigne un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la Nature avant l'intervention téléologique de Dieu, et correspondant à la mère: la chora est une matrice ou une nourrice dans laquelle les éléments sont sans identité et sans raison"; pp. 45-46, note 1.

CLASSIFICATION ISOTOPIQUE DES IMAGES de Durand[46] appliquée à la dialectique mimétique-victimaire de Girard:

RÉGIMES ou POLARITÉS	DIURNE DIFFÉRENCIATION	DIACHRONIQUES ou DISSÉMINATOIRES	NOCTURNE INDIFFÉRENCIATION
STRUCTURES	*SCHIZOMORPHES* (ou Héroïques) 1° idéalisation et « recul » autistique. 2° diaïrétisme (Spaltung). 3° géométrisme, symétrie, gigantisme. 4° antithèse polémique. CULTURE (ordre communautaire)	*SYNTHÉTIQUES* (ou Dramatiques) 1° coïncidentia oppositorum et systématisation. 2° dialectique des antagonistes, dramatisation. 3° historisation. 4° progressisme partiel (cycle) ou total.	*MYSTIQUES* (ou Antiphrasiques) 1° redoublement et persévération. 2° viscosité, adhésivité antiphrasique. 3° réalisme sensoriel. 4° mise en miniature (Gulliver). NATURE (ordre individuel)
PRINCIPES d'explication et de justification ou LOGIQUES	Représentation objectivement hétérogénéisante (antithèse) et subjectivement homogénéisante (autisme). Les Principes d'*EXCLUSION*, de *CONTRADICTION*, d'*IDENTITÉ* jouent à plein. Hiérarchie	Représentation diachronique qui relie les contradictions par le facteur temps. Le Principe de *CAUSALITÉ*, sous toutes ses formes (spéc. *FINALE*, et *EFFICIENTE*), joue à plein.	Représentation objectivement homogénéisante (persévération) et subjectivement hétérogénéisante (effort antiphrasique). Les Principes d'*ANALOGIE*, de *SIMILITUDE* jouent à plein. Tous semblables
RÉFLEXES DOMINANTS	Dominante *POSTURALE* avec ses dérivés *manuels* et l'adjuvant des sensations à distance (vue, audiophonation). Humanisation	Dominante *COPULATIVE* avec ses dérivés moteurs *rythmiques* et ses adjuvants sensoriels (kinésiques, musicaux-rythmiques, etc.). ANIMALITÉ (instincts premiers)	Dominante *DIGESTIVE* avec ses adjuvants *cœnesthésiques*, *thermiques* et ses dérivés *tactiles*, *olfactifs*, *gustatifs*.
SCHÈMES « VERBAUX »	*DISTINGUER* Logos SÉPARER ≠ MÊLER / MONTER ≠ CHUTER ←	*RELIER* Muthos MÛRIR → PROGRESSER / REVENIR RECENSER ←	*CONFONDRE* Chaos → DESCENDRE, POSSÉDER, PÉNÉTRER
ARCHÉTYPES « ÉPITHÈTES »	PUR ≠ SOUILLÉ CLAIR ≠ SOMBRE	HAUT ≠ BAS	EN AVANT, AVENIR sacré	ARRIÈRE, PASSÉ violence	PROFOND, CALME, CHAUD, INTIME, CACHÉ
Situation des « catégories » du jeu de TAROTS	LE GLAIVE ←	→ (Le Sceptre) ←	BATAILLE → LE BÂTON ←	→ LE DENIER ←	→ LA COUPE le "bon" HÉROS / DES DOUBLES / le "mauvais": DRAGON-ENNEMI
ARCHÉTYPES « SUBSTANTIFS »	La Lumière ≠ Les Ténèbres. L'Air ≠ Le Miasme. L'Arme Héroïque ≠ Le Lien. Le Baptême ≠ La Souillure.	Le Sommet ≠ Le Gouffre. Le Ciel ≠ L'Enfer. Le Chef ≠ L'Inférieur. Le Héros ≠ Le Monstre. L'Ange ≠ L'Animal. L'Aile ≠ Le Reptile.	Le Feu-flamme. Le Fils. L'Arbre. Le Germe. le SACRIFICE de la VICTIME ÉMISSAIRE RITUEL	La Roue. La Croix. La Lune. L'Androgyne. Le Dieu pluriel.	Le Microcosme. L'Enfant, le Poucet. L'Animal gigogne. La Couleur, La Nuit. La Mère. Le Récipient.	La Demeure. Le Centre. La Fleur. La Femme. La Nourriture. La Substance.
Des Symboles aux Synthèmes	Le Soleil, L'Azur, L'Œil du Père, Les Runes, Le Mantra, Les Armes, La Clôture, La Circoncision, La Tonsure, etc.	L'Échelle, L'Escalier, Le Bétyle, Le Clocher, La Ziqqurat, L'Aigle, L'Alouette, La Colombe, Jupiter, etc.	Le Calendrier, l'Arithmologie, La Triade, La Tétrade, L'Astrobiologie. L'Initiation, Le « Deux Fois Né », L'Orgie, Le Messie, La Pierre Philosophale, La Musique, etc.	Le Sacrifice, Le Dragon, La Spirale, L'Escargot, L'Ours, L'Agneau, Le Lièvre, Le Rouet, Le Briquet, La Baratte, etc.	Le Ventre, Avaleurs et Avalés, Kobolds, Dactyles, Osiris, Les Teintures, Les Gemmes, Mélusine, Le Voile, Le Manteau, La Coupe, Le Chaudron, etc.	La Tombe, Le Berceau, La Chrysalide, L'Ile, La Caverne, Le Mandala, La Barque, La Hotte, L'Œuf, Le Lait, Le Miel, Le Vin, L'Or, etc.

[46] Durand, Structures, pp. 506-507.

quence et de tous les arts, célèbre aussi pour ses prouesses militaires et sa magie. Messager de Zeus aux Enfers, il a accès aux deux Régimes. Son caducée d'or exprime cet équilibre dynamique des forces opposées: le règne de l'esprit canalisant l'énergie pure de la vie terrestre et corporelle. Signe de mort et de fécondité pour la médecine, le caducée représente le processus de guérison: passage biologique du mal-être au bien-être. Il est relié au "pharmakos" de Platon qui est bonne et mauvaise drogue, comme la violence elle-même qui est poison, mais qui produit la guérison à partir d'une seule victime sacrifiée.

A la croisée de ces deux forces égales, les doubles, qui rivalisent dans le désir triangulaire, se différencient selon qu'ils représentent l'ordre culturel ou la nature instinctuelle. Dans sa fonction de pouvoir assurer la paix à la communauté, la victime est considérée comme Messie salvateur et est associée au progrès de l'humanité: la domestification du feu, la répartition du travail, le commerce et toutes les inventions. Cependant, avant d'être bénéfique, la victime est sacrifiable en tant que symbole de l'instinctuel et menace de violence (le Dragon, le Monstre).

La mimésis d'appropriation divise deux ou plusieurs individus à l'endroit d'un même objet qu'ils veulent tous posséder. La mimésis de l'antagonisme rassemble en faisant converger deux ou plusieurs individus sur un même adversaire qu'ils veulent tous abattre. La communauté, convaincue qu'elle a trouvé la cause de son mal, met fin à la crise contagieuse par le sacrifice dont l'effet favorable est perpétué par le rituel. La communauté archaïque reproduit alors la frénésie mimétique, qui s'assimile à la Fête, dans la transgression de tous les interdits suivant la dominante copulative (inceste, orgie) et ses dérivés moteurs rythmiques. Danses belliqueuses et simulacres de combat, suivis d'une ruée collective contre une victime sacrifiable, pren-

nent fin avec la mort de celle-ci. Dans un respect proprement religieux, grâce à une détente cathartique, la victime est divinisée.

Dans l'établissement ou rétablissement des différences, des hiérarchies, l'ordre socio-culturel est fondé. Au début de la Genèse, Dieu "sépare" et nomme les choses. Anthropologiquement, l'homme s'éloigne des primates: il marche droit, acquiert une grande dextérité manuelle et prend conscience de lui-même. Cette accession aux lumières du Logos (l'échelle, l'escalier...) correspond au Régime Diurne et s'établit sous l'oeil de "Dieu le Père", la maîtrise patriarcale. Le permis et le tabou sont réglementés par les pouvoirs du Glaive de justice et du Sceptre royal.

Des lois "distinguent" antithétiquement la pensée et l'existentiel. Une réglementation de la nourriture et de la sexualité s'effectue afin que ces deux schèmes vitaux d'appétence animale (physiologie et mimétisme) n'occasionnent pas de violence d'appropriation. Archétypes et symboles s'opposent les uns aux autres, tous suivant le paradigme initial pur/impur, copié sur le modèle victimaire bon/mauvais, initiateur de paix sociale à encourager et de violence mimétique à éviter (ex.: lumières VS ténèbres; ciel VS enfer; héros VS monstre; âme VS corps; maître VS esclave...).

Le sacré n'est rien que l'absolu de la violence. Le religieux déshumanise la violence pour la poser en entité séparée, la victime sacralisée. L'équilibre qui existait entre maléfique/bénéfique dans les mythes primitifs au cours des millénaires se rompt dans un processus d'effacement du meurtre primitif. Dans la mythologie, cette équivalence est brisée. L'unique victime se dichotomise en antagonistes: le monstre-dragon, ennemi de nature satanique, et le héros-roi d'origine divine. Le monstre hérite de tout le détestable (la crise, les crimes, les critères de sélection de la victime); seule la décision sacrificielle (le pouvoir de tuer) est ratifiée par le héros. De cette division tardive dérivent les contes et les légendes,

"formes mythiques tellement dégénérées qu'elles ne font plus l'objet d'une croyance religieuse" et que le romanesque recevra en legs.[47]

B. Un schéma structurel

L'application de la classification durandienne "dynamisée" par la théorie girardienne dépend d'une conscience paradigmatique, fondée non plus sur l'analogie (comme la conscience symbolique qui travaille sur les similitudes), mais sur l'homologie à laquelle le structuralisme doit son développement. La méthode de Durand de faire converger des constellations d'images, c'est-à-dire de leur trouver des rapports semblables terme à terme dans des domaines différents de pensée, relève de l'homologie.[48] La méthode de Girard, qui fait dériver tous les phénomènes culturels du paradigme premier du sacrifice victimaire, dépend d'un même procédé.

L'analyse du récit, cependant, se doit de consigner les rapports qui unissent les signes entre eux au niveau du discours: conscience syntagmatique à laquelle s'est intéressé entre autres le formaliste russe V. Propp pour le conte et dans sa lignée A.J. Greimas et C. Brémond. La conscience paradigmatique qui est imagination formelle voit le signifiant relié à d'autres signifiants virtuels dont il est à la fois proche et distinct. L'imagination syntagmatique prévoit le signe dans son extension: les ponts qu'il jette vers d'autres signes, enchaînement et agencement de parties mobiles dont la combinaison produit un sens.[49] L'étude de cette imagination plus fonctionnelle paraît nécessaire à l'analyse romanesque. Nous allons donc relier les

---

[47] Girard, Le Bouc émissaire (Paris: Grasset, 1981), pp. 118-119.

[48] Durand, Structures, p. 40.

[49] D'après Barthes, "L'Imagination du signe," Essais critiques, pp. 209-211. Dans l'Appendice II, nous établissons les rapports différentiels et évolutifs entre les axes paradigmatique et syntagmatique, remontant jusqu'à l'ULTIME PARADIGME-SYNTAGME du mécanisme victimaire girardien; post, p. 361.

schémas structuraux du récit, que Propp, Greimas et Brémond développèrent, au paradigme-syntagme ultime girardien.[50]

À partir des fonctions des personnages, Propp établit une syntaxe narrative du conte Ces fonctions qu'on peut comparer aux "mythèmes" sont très limitées.[51] Leur succession dans le récit suit toujours un schéma identique

$$A\ B\ C\ \uparrow\ D\ E\ F\ G\ \begin{matrix}H\\M\end{matrix}\ I\ \begin{matrix}J\\N\end{matrix}\ K\ \downarrow\ Pr\ Sr\ O\ L\ Q\ Ex\ T\ U\ W$$ [52]

En voici la logique narrative: un méfait (manque) a été commis (A); un "mandateur" (B) en opposition à l'agresseur (C) demande l'aide d'un héros; après son départ (↑), ce dernier rencontre un "donateur" (D) réagit à celui-ci (E) et reçoit ou acquiert un objet magique (F); transporté à un lieu fixe (G), le héros rencontre le malfaiteur (H), lui impose une marque (I) et remporte sur lui une victoire (J), (M-N est une variante de H-J: tâche difficile et son accomplissement); le manque ou le méfait ayant été réparé (K). le héros s'en retourne (↓), mais il est poursuivi (Pr) et secouru (Sr); son arrivée incognito (O); le faux-héros (agresseur) prétend avoir accompli la tâche (L),

---

50 Voir Vladimir Propp, Morphologie du conte suivi de Les Transformations des contes merveilleux et de E. Mélétinski, "L'Étude structurale et typologie du conte" (Paris: Seuil, 1965 et 1970). Nous avons utilisé ce dernier article pour résumer l'approche de Propp et celles de Greimas et de Brémond, pp. 201-249. Soulignons que le schéma actantiel de A.J. Greimas est basé avant tout sur la notion de désir, laquelle est au fondement même de la théorie de Girard. Chez T. Todorov, cette même notion correspond au plus important de ses prédicats, et chez C. Brémond, elle représente l'axe principal de son réseau des possibles narratifs. Voir dans Communications, No. 8 (1966), Greimas, "Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique," pp. 28-60; Todorov, "Les Catégories du récit littéraire," pp. 125-152; Brémond, "La Logique des possibles narratifs," pp. 60-77.

51 C'est-à-dire la plus petite unité du discours mythiquement significative; voir Durand, Figures, p. 310. Chez Brémond, le mythème est un "atome narratif"; d'après Mélétinski, p. 230.

52 Propp, p. 130.

mais l'on reconnaît le vrai-héros (Q) et son rival est démasqué (Ex); alors que le malfaiteur est châtié (U), le héros transfiguré (T) épouse en récompense la princesse et monte sur le trône (W).

À cet ordre fixe des fonctions, bien que certaines puissent être omises, il n'y a pas d'explication. Propp avoue que seule l'anthropologie peut y jeter quelques lumières car "il est très possible qu'il y ait un lien, régi par des lois, entre les formes archaïques de la culture et la religion d'une part, entre la religion et les contes d'autre part".[53] La théorie girardienne explicite cette "logique" des fonctions. Trois observations de Propp nous mènent à cette interprétation. Il reconnaît que la majorité des fonctions ont un caractère binaire (manque - réparation; interdiction - transgression; combat - victoire) et deuxièmement que leur relation met en jeu deux forces antagonistes. La troisième remarque porte sur le fait que presque jamais les fonctions H - J (combat - victoire) et leur variante M - N (tâche difficile - son accomplissement) ne se rencontrent dans le même conte et qu'elles occupent la même place au centre des autres fonctions. Ce combat équivaut à celui des doubles: combat unique au centre du processus indifférenciation/différenciation.

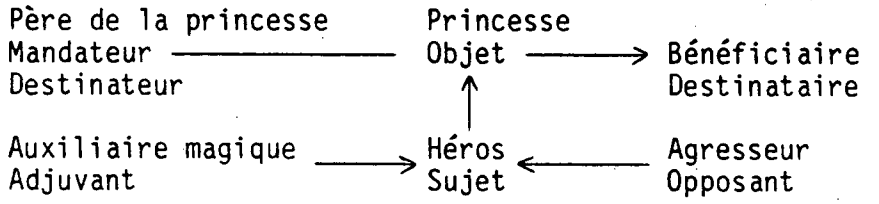
Greimas applique cette approche au mythe. Condensant Propp en le corrigeant avec Lévi-Strauss, il systématise le binarisme des fonctions, liant ainsi les analyses syntagmatique et paradigmatique. Greimas rend compte de la double structure du mythe en tant que narration. Comme unité discursive, le récit possède une dimension temporelle simple, "dichotomisée" en un avant et un après qui correspondent à un "renversement de la situation", une inversion des signes du contenu:

$$\frac{\text{Avant}}{\text{Après}} \simeq \frac{\text{contenu inversé}}{\text{contenu posé}} \quad \begin{matrix} \ldots \text{ (la transgression)} \\ \ldots \text{ (le rétablissement de l'ordre social)} \end{matrix}$$

53 Propp, p. 131; voir aussi pp. 208-211.

Le message du mythe dans son "isotopie narrative" permet de distinguer un héros asocial qui, se séparant de la communauté (individu VS collectivité), "apparaît comme un agent grâce à qui se produit le renversement de la situation ..., comme médiateur personnalisé entre la situation avant et la situation après".[54]

Pour Greimas, le vrai message du mythe est dans sa forme structurale, l'autre n'étant que la manifestation discursive de celle-ci. Lorsque nous le confrontons au schème de Propp, son modèle structural des personnages-"actants" prend l'aspect suivant:



L'opposition mandateur/bénéficiaire correspond à la modalité du savoir, l'opposition adjuvant/opposant, à celle du pouvoir et l'opposition sujet/objet, à celle du vouloir caractérisé par la "quête" animée par le désir.

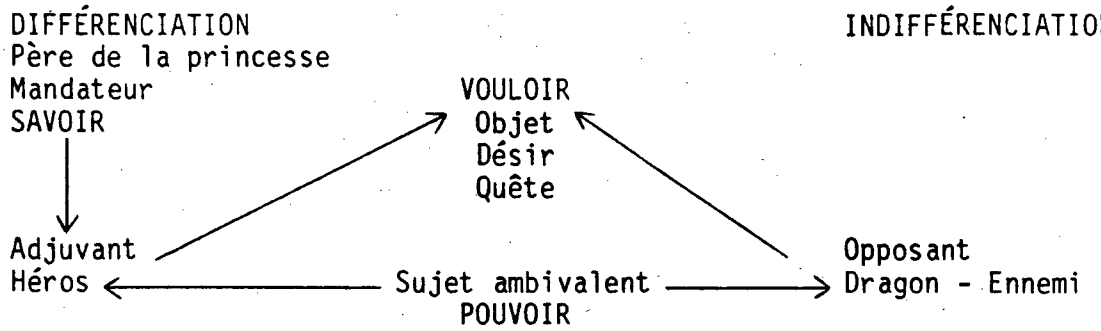
La théorie girardienne permet de condenser ce schéma. Le destinataire-bénéficiaire se confond avec le héros, tous deux s'assimilant au sujet. Ce dernier, unique dans les mythes primitifs, présente un caractère ambivalent, qu'on retrouve dans la dichotomie adjuvant/opposant, "simple projection de la volonté d'action du sujet lui-même".[55] Quant à l'opposition entre le mandateur (père de la princesse) et le bénéficiaire (héros-sujet) au niveau du savoir, elle n'existe que parce que le premier représente le principe primordial de tout ordre social, le Logos qui "inspire" le héros en faveur de la communauté.

---

[54] Greimas, "Eléments pour une théorie," p. 30.

[55] Mélétinski, p. 222.

Un nouveau modèle structural confronté à la théorie girardienne se présente ainsi:



La technique d'analyse littéraire de Brémond fait franchir une autre étape à la sémiologie du récit. Bien qu'enracinée dans l'anthropologie, sa méthode très abstraite repose sur la logique narrative dépendante de la syntaxe des conduites humaines. Brémond considère qu'à chacune des fonctions indispensables à tout processus d'une conduite -la première ouvre la possibilité du processus auquel correspond une conduite, la seconde réalise cette possibilité, la troisième termine le processus- "s'ouvre le choix entre l'actualisation d'une certaine possibilité, d'un but, et l'absence d'une telle actualisation".[56] Chaque événement-action se répartit selon la dichotomie amélioration/dégradation. De plus, puisque d'habitude deux personnages participent à l'action, celle-ci présente donc deux aspects opposés suivant les acteurs: la récompense de l'un étant le châtiment de l'autre.

L'étude du déroulement du récit comporte un examen bilatéral de chaque action dans ses alternatives. Selon qu'ils favorisent ou contrecarrent le projet humain, unité d'action que raconte le récit, "les événements du récit peuvent se classer en deux types fondamentaux qui se développent selon les séquences suivantes":[57]

---

[56] Mélétinski, p. 230.

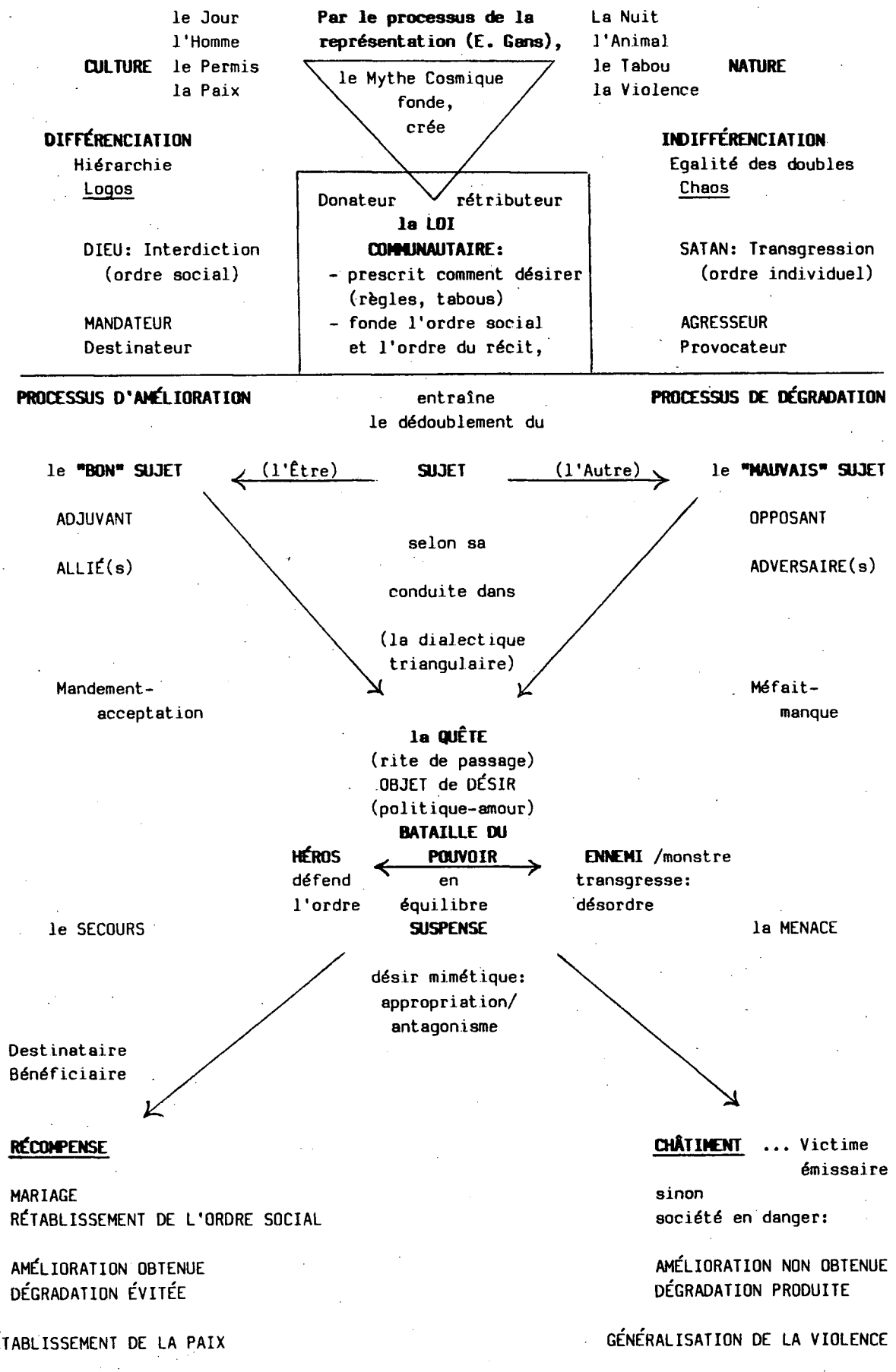
[57] Brémond, "La Logique," p. 62.

Amélioration à obtenir:	Processus d'amélioration:	Amélioration obtenue
		Amélioration non obtenue
	Pas de processus d'amélioration	
Dégradation prévisible:	Processus de dégradation:	Dégradation produite
		Dégradation évitée
	Pas de processus de dégradation	

Dans ce schéma, en chargeant les termes dégradation - amélioration par leurs synonymes girardiens indifférenciation - différenciation, le dynamisme antagoniste des doubles (héros VS agresseur) transparaît aisément: au point de vue psychique, dans leur désir mimétique d'acquérir le même objet, et au point de vue socio-culturel, où le rétablissement de l'ordre social dépend de la mort d'une victime sacrifiable. Le modèle de Brémond explicite le fait que l'inverse est aussi possible: que le héros peut subir la défaite qui provoquera en retour l'anarchie et la décadence sociale assimilée à la violence même. Cette démarche possède l'avantage qu'elle peut servir à l'analyse de tout récit, dégagée de la prééminence accordée par le mythe au héros vainqueur et à la redifférenciation sociale.

De tous les croisements et analogies possibles entre les différents modèles étudiées en comparaison avec la théorie girardienne se dégage le schéma structurel suivant, qui est conciliable avec la classification durandienne des images:

SCHÉMA STRUCTUREL DU MYTHE



Ce "schéma structurel", fixe dans le mythe, s'applique aisément au récit folkorique, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, parce que celui-ci relève encore du domaine sacré. Dans le romanesque, cependant, les "structures mythiques", face aux influences historiques, tendent à subir peu à peu certaines transformations. Le troisième chapitre rendra compte de ce processus évolutif. Remarquons, enfin, que notre emploi du terme "romanesque" dans cette étude ne se réfère pas exclusivement au sens que Girard donne au récit qui révèle la double force antagoniste du désir mimétique: attraction et répulsion, amour et haine.[58] Pour nous, le romanesque est surtout ce qui offre les caractères traditionnels et particuliers du roman, lequel peut être défini comme un "type de récit retraçant une recherche démoniaque de valeurs authentiques dans un monde dégradé".[59] Le récit romanesque s'approche ainsi du mythe en ce qu'il cherche à résoudre un conflit, une crise, afin de rétablir l'ordre social. Il veut comme le mythe "instaurer un ordre humain".[60]

---

[58] Mensonges romantiques et vérité romanesque (Paris: Grasset, 1961).

[59] Lukacs et Goldmann cités par Angenot, Glossaire, p. 91.

[60] Selon Bailly, "Muthos" se traduit par parole, récit, projet. Cité par J. Dournes, L'Homme et son mythe (Paris: Aubier-Montaigne, 1968), p. 7. Voir post, p. 79. Gérard Bessette donne une base québécoise anthropologico-littéraire à notre premier chapitre avec Les Anthropoïdes (Montréal: La Presse, 1977). Ce roman présente le processus mythique à l'oeuvre en relation avec la naissance d'une "société", située près du grand fleuve Kébécouâ: la volonté de puissance entre les doubles, l'établissement d'une hiérarchie et des interdits en rapport avec la "victimisation" des exclus et des autres races d'hominiens et le rôle du Paroleur (mythologue-conteur) qui est d'unifier la horde, de "combattre (la violence) en la parolisant"; p. 96.

CHAPITRE II

LA DÉRIVATION MYTHIQUE DU CONTE: LA CHASSE-GALERIE

Selon Lévi-Strauss, dans une première métamorphose, le mythe se définit selon un axe vertical, cosmique et spatial (haut et bas, ciel et terre, soleil et humanité, etc.).[1] Bientôt, il met en rapport non plus des termes, mais des rapports entre des rapports. Ces relations dépendent d'un autre système situé sur un axe horizontal, social et temporel (ici et là-bas, proche et lointain, endogame et exogame, etc.): passage d'un espace absolu à un temps relatif. Suivent ensuite des transformations engendrées à partir d'autres mythes, lesquelles précipitent l'affaiblissement progressif des caractères structuraux: la structure se dégrade en sérialité. Cette dégradation commence quand des structures d'opposition font place à des structures de reduplication: épisodes successifs, mais tous fondus dans le même moule, propres au "style" romanesque. Nous savons que les contes dans leur morphologie se ressemblent entre eux, tous répétant une formule identique. Ils sont assimilables au processus lévi-straussien de la "dégradation" mythique en sérialité.

1. Particularisation du conte québécois

Ce passage de l'unité mythique à la multiplicité des contes s'accompagne d'une atténuation dans sa portée sociale. Là où le mythe était schéma d'organisation ritualisé dans une société, en raison de sa nature sacrée, le

[1] Lévi-Strauss, L'Origine des manières de table (Paris: Plon, 1968); la deuxième partie s'intitule "Du Mythe au roman", voir particulièrement pp.10-13, 104-106, 156-157, 388-389.

conte n'influence plus la communauté que par l'intermédiaire de l'imaginaire. Selon Durand, toute structure relevant du mythe n'en est pas moins remplie par la race, le milieu et le moment.[2] Le symbole-mythème, perdant sa plurivocité, devient "synthème": il s'incarne dans l'histoire, dans une culture et un milieu géographique déterminés. Il importe donc de mettre en évidence les conditions socio-culturelles qui accompagnent l'apparition du conte au Québec.

A. Son milieu

Le conte populaire de tradition québécoise est tout à fait typique du corpus indoeuropéen tel que décrit dans le catalogue d'Aarne et Thompson.[3] Des filiations plus précises peuvent être effectuées avec le répertoire français et, plus tard, le répertoire irlandais. L'influence amérindienne demeure très peu évidente tandis que dans quelques cas une formation locale reste problématique.

D'après Vivian Labrie, malgré son caractère international, ce répertoire présente certains traits spécifiques quant à sa langue et sa "culture":

> Dans ce mélange de merveilleux et de réalisme qui constitue l'univers typique du märchen, pour reprendre l'expression désormais admise, on reconnaît facilement le paysage social local, les moeurs culinaires et vestimentaires, la relation au monde physique, le mode d'implantation sur le territoire.[4]

Si plusieurs éléments (synthèmes) du conte québécois reflètent cette adaptation de la culture européenne à un nouveau milieu, l'esprit qui génère ses

---

[2] Figures, p. 21.

[3] Stith Thompson, trans., The Types of the folktale, by Antti A. Aarne, 2nd revision (1961; rpt. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1973).

[4] "Le Conte populaire dans la tradition québécoise," Französisch Heute, No. 3 (1980), p. 196.

structures est le même. La communauté qui le propage et le façonne est par son analphabétisme héritière de la tradition populaire du Moyen Âge.

L'ouvrage de Bakhtine sur Rabelais présente admirablement la dichotomie des manifestations culturelles que les émigrants importèrent en Nouvelle-France.[5] D'un côté, la hiérarchie chrétienne et monarchique régit avec plus ou moins de succès un monde "officiel" et statique. De l'autre, le peuple sanctionne l'ordre social précédent, en perpétuant les formes primitives du "rituel de différenciation" dans ses carnavals. Ces fêtes d'origine païenne, que l'Église tente d'assimilier dans son calendrier religieux, actualisent un "retour au chaos": transgression des interdits dans l'excès dionysiaque du boire, du manger, de la sexualité, du rire et de la violence. L'anthropologie structurale a démontré que la pensée mythique est propre aux sociétés illettrées qui la ritualisent concrètement dans leur vie quotidienne. Au Québec, l'obscurantisme que le clergé encouragea chez le peuple facilite cette continuation de l'esprit carnavalesque, du moins jusqu'à ce que l'ultramontanisme le purifie au XIXème siècle de son paganisme.

Dans la France du XVIIème siècle, cette tradition orale bivalente, appropriée et contrôlée par une hiérarchie civile et religieuse mieux organisée, se canalise vers le travail. En Amérique du Nord, cette culture populaire se particularise. Devant la démesure d'un continent neuf à habiter et un climat rigoureux à maîtriser, l'émigrant n'appartient, ni ne s'identifie à une communauté structurée. Voici ce qu'en dit Denis Monière:

---

[5] Mikhaïl Bakhtin, Rabelais and his World (Mass.: MIT Press, 1968). Antonine Maillet a découvert en Acadie un monde parallèle à celui de Pantagruel et de Panurge: Rabelais et les traditions populaires en Acadie (Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1971). Voir aussi Luc Lacourcière, "Rabelais au Canada," Médecin de France, No. 85 (1957). Pour une bibliographie plus détaillée sur les origines médiévales de notre culture traditionnelle, consulter Conrad Laforte et Benoît Lacroix: "Le Moyen Âge et la culture populaire de la Nouvelle-France: l'exemple de la chanson," La Culture populaire au moyen âge, sous la direction de P. Boglioni (Montréal: L'Aurore, 1979), pp. 233-257.

> En raison des conditions matérielles de vie: faible densité de la population, éloignement, courses des bois, contacts avec le mode de vie des Amérindiens, rapports étroits avec la nature, nécessité de l'adaptation et de l'innovation, ce qui caractérise surtout la mentalité et le système de valeurs des habitants de la Nouvelle-France, c'est l'individualisme, l'esprit d'indépendance et d'insubordination. L'habitant n'est pas un être soumis, dominé dans le cadre d'une structure sociale de type féodal. Il est indiscipliné et contestataire sur le plan religieux, civil et militaire.[6]

Cette période d'insubordination correspond à un mouvement "baroque", en opposition au "classicisme" qu'instaurera l'idéologie ultramontaine.[7] La monarchie centralisatrice française fait peu sentir son pouvoir suite à l'immensité et à l'éloignement de sa colonie. Pour résumer disons que les limites du temps et de l'espace sont en extension. C'est sous un même signe de démesure que s'entremêlent le mysticisme d'une Marie de l'Incarnation et le satanisme attribué aux Amérindiens, l'héroïsme et les désirs de profits rapides.

La meilleure représentation de cette dialectique (i.e. antagonisme des Régimes de l'imaginaire) est l'attrait irrésistible de la vie nomade liée au traffic de l'alcool (l'Indien et ses dégradés: le coureur de bois ... jusqu'au survenant), à laquelle s'opposent le clergé et l'administration. Ces autorités favorisent "officiellement" la vie sédentaire. Bientôt, il ne reste de cette fascination de la liberté qu'un souvenir dans les formes mutilées du bûcheron et du "faiseur de terre", toutes deux récupérées par l'ordre socio-religieux (nous étudions cette problématique dans le dernier chapitre). Face à l'impossibilité d'agir hors de la communauté, seul le rituel du conte folklorique demeure. Celui-ci remémore cette transgression des jeunes mâles d'autrefois et s'y substitue.

---

[6] Le Développement des idéologies au Québec (Montréal: Québec/Amérique, 1977), p. 74.

[7] D'après la conception de C.G. Dubois, Le Baroque; voir supra, p. 22, note 32.

Cette bivalence entre deux genres de vie que recouvre le dualisme religieux de la tradition populaire se retrouve habituellement dans le récit folklorique: le surnaturel diabolique (indifférenciation dionysiaque asociale) VS l'ordre divin chrétien (différenciation hiérarchique sociale). Comme il existe une grande variété de contes, certains plus près du mythe que d'autres, nous devons les distinguer.

B. La forme du conte

Le coefficient de la fonction rituelle d'un conte varie selon qu'il se rapproche ou s'éloigne du mythe. Par conséquent, la fonction pratique de divertissement de ce même conte est inversement proportionnelle à ce premier facteur. Plus un conte amuse, moins l'audience y "participe": il y a absence de catharsis. Sans reprendre le vieux débat sur la différenciation du folklore et des genres qui le constituent, il importe de distinguer ces deux tendances.

Éliminons d'abord les contes anecdotiques, trop près de l'histoire actuelle. Les contes d'animaux comiques ou moralisateurs ne relèvent pas non plus directement du mythique, sauf chez les sociétés totémiques. Restent les contes merveilleux et les contes légendaires. Bien que le conte merveilleux tienne du mythe par son intemporalité et sa généralité, son "indifférence morale absolue" et sa fonction d'amusement l'écartent de ce dernier.[8] Contrairement au merveilleux, le légendaire est "objet de croyance". Cette distinction psychologique lie plus sûrement la légende au mythe que sa localisation et son individualisation l'en éloignent.[9]

---

[8] A. Van Gennep, La Formation des légendes (Paris: Flammarion, 1920), pp. 21-31. Voir aussi J. Demers et L. Gauvin, "Dossier: autour de la notion du conte écrit," Études Françaises, 12, Nos. 1-2 (1976), 170-171.

[9] Les contes légendaires accèdent selon divers degrés à l'ordre du merveilleux ou de l'héroïsme. La substitution du surnaturel chrétien au surnaturel païen ne touche pas à la croyance qui les fonde. Mais toute

Un autre problème se pose de fait que les légendes font maintenant partie d'un corpus littéraire. L'écriture, en effet, immobilise la combinaison sémantique qui l'avait engendrée. La version écrite se distingue de la version orale "par une série de retraits, de gommages, de réductions: suppression de ce que le folkloriste appelle 'les surcharges du texte oral', soit les répétitions des mêmes éléments de description et d'explication, les apostrophes au lecteur, les avertissements".[10] Élimination aussi des obscénités, de l'humour et de la geste du conteur: toute cette "dynamique signifiante" qui le lie à la communauté. De plus, les détails concrets perdent de leur importance au profit de l'intrigue et de la cohésion interne.

Le "tableau photographique" de l'événement oral que l'écrivain "fixe" par son texte ne présente pas moins une structure analysable. Malgré la censure de toute spontanéité, il est possible de comparer le degré de subjectivité de l'auteur à celui du conteur: tous deux ont comme fonction de communiquer, de perpétuer la tradition. Sans doute, ce rôle, inconscient chez le conteur, devient idéologique chez plusieurs écrivains du XIXème siècle, mais en retour il nous assure d'une transcription assez fidèle de l'oral à l'écrit.[11]

Voulant se faire messager d'une expérience vécue, l'écrit reconstitue par mimétisme le contexte du conte oral. Il va utiliser les mêmes signaux

---

interprétation rationnelle ou humoristique peut rompre l'enchantement et briser cette foi dont la légende se nourrit. Nous avons affaire alors à des formes dérivées. Pour reconnaître les différents procédés de modification, voir Propp, Morphologie du conte suivi de Les Transformations des contes merveilleux, pp. 170-200. Sur les liens entre la légende et l'unilinguisme mythique dont relève encore le récit épique, voir M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman (Paris: Gallimard, 1978), pp. 450-455.

[10] J. Demers et L. Gauvin, "Le Conte écrit, une forme savante," Études Françaises, 12, Nos. 1-2 (1976), 9.

[11] Ce changement du "rituel communautaire" (libre) à l'idéologie (imposée) transparaît dans la citation de Charles Nodier, tronquée par les auteurs du XIXème siècle: "Hâtons-nous de raconter (originellement "d'écouter") les délicieuces histoires du peuple avant qu'il ne les ait oubliées". Voir Luc Lacourcière, "L'Enjeu des Anciens Canadiens," Cahiers des Dix, No. 32 (1967), pp. 224-225.

narratifs dont ce dernier avait hérité du récit mythique et dont voici l'"armature":

1. **Signaux situationnels:** plusieurs auditeurs rassemblés autour d'un narrateur singulier, dans une attitude de sérénité;

2. **Signaux métalinguistiques:** l'annonce, de la part du narrateur, de ce qu'il va raconter un mythe;

3. **Signaux textuels persistants:** au commencement, une formule d'introduction: "Il était une fois ..."; dans le cours du texte, d'autres signaux qui désignent la séquence narrative;

4. **Signaux textuels récurrents:** l'emploi des temps narratifs, en grec l'imparfait et l'aoriste, dans une certaine distribution.[12]

Malgré les dangers de fixation sclérosante et de fausses représentations, la forme du conte à récit enchâssé permet de rétablir la chaîne conteur-conté-auditeurs propre au mythe. Le plus important demeure la création d'une atmosphère de participation, d'une fête communale. Le conte légendaire doit reconstituer le côté cérémonial et rituel qui permet l'accès à une forme de sacré. Dans la préface de La Chasse-galerie d'Honoré Beaugrand, François Ricard insiste avec raison:[13]

> ... le conte est une manifestation totale, dont le récit n'est que le centre ou l'occasion, si l'on veut, mais autour de quoi se déploie une vaste liturgie qui gouverne pour un temps non seulement les gestes des hommes et leurs attitudes, mais jusqu'à leurs émotions les plus secrètes (7).

Le conte narre une expérience de dépassement qui procure la connaissance d'un autre monde. Lié à la violation d'interdits, il introduit le héros et le lecteur-auditeur, par identification, au sein de l'ambiguïté mythique aux

---

12 Harald Weinrich, "Structures narratives du mythe," Poétique, No. 1 (1970), p. 27.

13 Honoré Beaugrand, La Chasse-galerie (1900; rpt. Montréal: Fides, 1973). Les indications paginales de référence à ce livre sont indiquées entre parenthèses dans le texte. Nous procédons ainsi pour les quatre principaux romans analysés dans les chapitres ultérieurs.

prises avec les monstres au voisinage de l'enfer. Délivrée de ses désirs par procuration, la communauté peut alors tranquillement poursuivre sa vie.

Après avoir envisagé les attaches du conte québécois au mythe à partir de son lieu social et de sa forme légendaire, une étape plus détaillée s'impose. Il s'agit de dégager, au delà de l'imagerie chrétienne et des modifications dues à l'évolution du genre, les structures mythiques de quelques contes légendaires du Québec ainsi que leur fonctionnement anthropologique et culturel.

Pour des raisons méthodologiques, nous avons partagé l'étude de ces récits légendaires en deux sections complémentaires. Dans la première, les structures mythiques des contes étudiés impliquent l'exclusion d'un transgresseur hors de la communauté: le "Tous contre l'Un". Dans la seconde partie, le processus victimaire est dirigé contre des victimes qui n'appartiennent pas au groupe social homogène (la race étrangère) ou qui en dépendent de façon ambivalente (le sexe féminin).[14]

Ces deux groupes de victimes répondent plus ou moins aux quatre stéréotypes de persécution qui, selon Girard, définissent la nature du mythe: **(1)** la description d'une crise socio-culturelle (l'indifférenciation généralisée souvent traduite par "la fête qui tourne mal"), **(2)** des crimes "indifférenciateurs", **(3)** les marques paradoxales d'indifférenciation, **(4)** la violence collective unanime contre la victime. En réalité, la marginalité du dedans (d'un côté, le criminel, le transgresseur, de l'autre, le roi, le grand-prêtre: les deux extrêmes du sacré) implique la plupart du temps la cumulation de signes extérieurs de sélection victimaire (marginalité du dehors: l'infirme et particulièrement l'étranger).

---

14 "De même que l'animal et l'enfant mais à un moindre degré, la femme à cause de sa faiblesse et de sa marginalité relative peut jouer un rôle sacrificiel qui fait l'objet d'une sacralisation partielle à la fois désirée et méprisée, sur un 'piédestal' ou repoussée"; Girard, Violence, p. 200. Dans Le Bouc émissaire, l'auteur systématise le fonctionnement des critères de victimisation; voir en particulier le chapitre III, "Qu'est-ce qu'un mythe?" (pp. 37-67), auquel se réfère la suite du paragraphe ci-dessus.

2. La victime intra-communautaire: le transgresseur-adversaire

A. "La Chasse-galerie"

Le fait que la légende de la "chasse-galerie" existe en plusieurs versions dont le sens varie ne la rend pas typique. L'interprétation d'Honoré Beaugrand, que nous avons choisie, a été, du reste, vertement critiquée par Jean Du Berger.[15] Celui-ci considère "l'écriture" de toute légende comme une révolte contre la crédulité populaire et comme un jugement dépréciatif sur les croyances religieuses. Dans les deux cas, le propre de la légende d'être objet de croyance se trouve miné. Cette dernière définition, cependant, nous semble trop simpliste par sa généralisation absolue. Linda Dégh propose une approche plus consistante avec les faits empiriques des ethnologues:

> ... it is not necessarily the belief of the narrator or the belief of the legend-transmitter that we have to consider; rather, we must consider ... the belief itself that makes its presence felt in any kind of legend. The legend tells explicitly or implicitly ... that its message was believed sometime, by someone, somewhere ... As much as it seems proven that the personal belief of participants in the legend process is irrelevant, it also seems to be a rule that general reference to belief is an inherent and most outstanding feature of the folk legend.[16]

Sans doute, les légendes subissent une certaine "aseptisation", mais leur rationalisation du surnaturel demeure toujours ambiguë. L'écrivain, en se désintéressant du contrôle social au profit de l'amusement, n'agit pas différemment du conteur. Le vrai message se transmet grâce à la structure du

---

15 "Chasse-galerie et voyage," Studies in Canadian Literature, 4, No. 2 (1979), 35-43.

16 Cité par Gary R. Butler, "Participant Interaction, Truth, and Belief in the Legend Process," Culture & Tradition, No. 5 (1980), p. 68.

conte, en deça de toute conscience. L'importance est dans l'acte de communication, dans l'intérêt soutenu que soulève le conte.

Or "La Chasse-galerie" est une des légendes les mieux connues et les plus anciennes, basée "sur une croyance populaire qui remonte à l'époque des coureurs des bois et des voyageurs du Nord-Ouest" (17). Encore au temps de Beaugrand, des gens disaient avoir vu des canots dans les airs et des témoins affirmaient avoir entendu passer une meute de chiens hurlant dans le ciel. En raison de sa popularité, la version de Beaugrand semble être près de l'imaginaire collectif. Notre schéma structurel va permettre d'expliciter cette "tension affective", cette "matrice émotionnelle" qui est au fondement du vol de la chasse-galerie dans le ciel du Québec.[17]

Le premier facteur en mythologie est d'établir une diachronique du déroulement discursif du récit:[18] résumons donc le conte de Beaugrand. Un soir, à la veillée, le cuisinier d'un "camp" de bûcheron raconte une expérience "héroïque" de jeunesse. Au chantier, la veille du Jour de l'An, Baptiste Durant, le "boss des piqueurs", l'invite à se joindre à un groupe prêt à "courir la chasse-galerie" afin d'aller danser avec leurs "blondes". Il fallait risquer son salut éternel pour voler ainsi en canot d'écorce. Mais à condition de ne pas prononcer le nom de Dieu et de ne pas toucher aux croix des clochers, le voyage était assez peu périlleux. Une formule magique leur permet de s'élever dans les airs et de rejoindre leurs amies avec lesquelles ils dansent jusqu'au petit matin. Au retour, Baptiste qui pilote, est ivre et prononce des sacres. Afin de ne pas faire chavirer le canot, ses compagnons le ficellent et le bâillonnent. Réussissant à se dégager de ses liens, Baptiste engage une lutte qui entraîne le canot à heurter la tête d'un

---

17 Du Berger citant Jung dans "Chasse-galerie", p. 42.

18 Voir Durand, Structures, p. 417. Les prochaines références à cet ouvrage sont incluses dans le texte et indiquées par ST suivi de l'indication paginale.

gros pin, forçant ses occupants à dégringoler. D'autres bûcherons, qui les trouvent sans connaissance dans un banc de neige, les croient ivres morts. Malgré certaines "anomalies", le récit semble donc suivre avec son transport magique et son mouvement aller-retour la suite des fonctions de Propp.

Plus révélatrice, la deuxième étape consiste dans une analyse synchronique à deux dimensions. Il s'agit de relever à l'intérieur du récit la répétition de séquences et de groupes de rapports que nous pouvons par la suite appliquer au schéma structurel mythique et à son symbolisme. La répétition manifeste idéalement la structure du mythe qui est d'abord fondée sur un système d'oppositions. Relevons donc les antithèses principales sur lesquelles repose le récit de "La Chasse-galerie": jour/nuit, bûcherons/habitants, monter/descendre, travail et hiérarchie/boisson et danse, mâles/femelles. C'est sur ces polarités antithétiques que s'élaborent la différenciation communautaire: le groupe patriarcal et hiérarchique s'opposant aux puissances de l'animalité et de la violence.

Dans un premier temps, analysons cette "société idéale" des bûcherons à laquelle participent les auditeurs. Les "travaillants" du bois se différencient en opposition aux habitants par leur façon de vivre rudement dans un milieu hostile.[19] Ils habitent le Nord (31), lieu surdéterminé de l'immobilité, de l'immortalité, de l'étoile fixe, "en pleine forêt vierge ... en haut de la Gatineau" (19). L'hyperbole et le ton épique jouent à plein dans le Régime Diurne: "Si les petits ruisseaux font les grandes rivières, les petits verres finissent par vider les grosses cruches, et dans ce temps-là, on buvait plus sec et plus souvent qu'aujourd'hui" (20), "la saison avait été

[19] Louis Fréchette affirme que tout était contraste entre ces deux populations, les premiers méprisant les seconds. Voir Mémoires intimes (Montréal: Fides, 1961), pp. 36-37, 51. Joseph-Charles Taché dans Forestiers et voyageurs (1863; rpt. Montréal: Fides, 1946) décrit la hiérarchie de cette "société de bûcherons"; pp. 27-28. Cet auteur, malheureusement, l'a "nettoyée" de tout son caractère "anti-social" (alcool, jurons, batailles, contacts avec les Indiens).

dure et la neige atteignait déjà la hauteur du toit de la cabane", "les mâles figures de ces rudes travailleurs des bois" (19).

Cette société masculine présente des caractères agressifs évidents qu'une structure hiérarchique et l'organisation du travail tiennent en règle. À la tête, il y a la figure du bourgeois, le marchand de bois: un chef qui "ordonne" (20). L'expression "boss des piqueurs" indique l'existence d'une violence à contrôler. Les bûcherons et les draveurs attaquent avec leurs haches et leurs pics les arbres, l'un des symboles les plus humains par sa verticalité (ST390-396). Ils se rapprochent ainsi des "sociétés primitives" d'hommes et de la "société militaire qui fonde la société civile" (ST187). Leur agressivité est dirigée à l'extérieur de leur communauté propre, sauf aux temps des fêtes qui souvent finissent "par des coups de poings et des tirages de tignasses" (21) (retour au chaos indifférencié). Baptiste Durant, en plus d'être le prototype de ce groupe social, est comme son nom l'indique (Baptiste: surnom donné aux habitants; Durant: qui dure) celui de toute la communauté canadienne-française dans sa dépendance avec la nature.

L'existence de cette société fermée dépend d'un "contrat social" qui, stipulant les comportements nécessaires et les interdits, lui permet la survie. C'est entre autres au rituel du conte narré de remplir cette charge. Tout en spécifiant la réglementation sociale, le récit du cuisinier joue un rôle initiatique qui commémore le fondement social primordial. Comme le prêtre qui s'identifie au Christ à la messe, le "cook" et le héros ne font qu'un, certifiant ainsi son "dire" légendaire. Ses premiers mots de mise en garde contre l'"envie de courir la chasse-galerie" et ses premiers gestes confirment sa fonction de grand-prêtre: "je vais commencer mon histoire en faisant un grand signe de croix pour chasser le diable et ses diablotins" (19).

Ce vieillard, avec ses quarante ans de chantier, transmet son expérience au groupe qui l'entoure et qu'il magnétise d'un pouvoir envoûtant: "Pas un homme ne fit mine de sortir; au contraire tous se rapprochèrent de la cambuse où le 'cook' finissait son préambule" (19). Le "petit baril de rhum" et le "bon tabac canadien" permettent la répétition du temps d'autrefois quand, dit le conteur, "(r)éunis avec tous mes camarades autour de la cambuse, nous prenions un coup" (20). L'enivrement collectif (le tabac, la drogue) abolit la condition quotidienne et crée un lien orgiaque et mystique entre les participants (ST297-299): le temps profane s'ouvre sur le temps sacré.

La "jamaïque" délie la langue du cuisinier et le transforme en prophète (20). Médiateur entre le Diurne et le Nocturne, il lie toutes les antithèses: dans la cabane, le feu jetait "des lueurs rougeâtres qui tremblotaient en éclairant par des effets merveilleux de clair-obscur" (20). Il combine en lui-même ces contrastes. Son métier de cuisinier l'associe à la nourriture, à la mère et au Nocturne. Autrefois, ne craignant ni Dieu ni diable (20), il vivait dans l'ambiguïté mythique: expérience que son récit réitère. Répétition aussi du temps primordial de la création, car nous sommes à la veille du Jour de l'An.

À l'heure fatidique de minuit, donc, Joe le "cook", réveillé par Baptiste, son double, pénètre dans le surnaturel. Le dédoublement du héros qu'on rencontre dans le mythe est bien marqué: "pour faire le voyage ... il faut être deux, quatre, six ou huit et tu seras le huitième" (22). L'enjeu de cette "quête" initiatique est communautaire. Le groupe, embarqué dans le "grand canot de la drave", constitue la même assemblée que celle autour du conteur.[20] Ce que le récit légifère est le "comment vivre ensemble": la

[20] Voir Durand, Structures, p. 285. La barque, la nef ou l'arche sont construites "pour transporter l'âme des morts comme pour conserver les créatures menacées par le cataclysme" (i.e. la violence). Les églises chrétiennes ont conservées cette forme de navire collectif que le Christ guide au salut.

manière de perpétuer le groupe par la sexualité sans le conflit de violence que le désir mimétique attise. L'interdépendance entre "courir la chasse-galerie", le désir sexuel et le danger que représente ce dernier est évidente: "risquer mon salut éternel pour le plaisir d'aller embrasser ma blonde" (21), "risquer le salut de mon âme pour avoir le plaisir de me trémousser et de battre des ailes de pigeons en sa compagnie" (28).

Ce désir de puissance, que l'expression sexuelle "battre des ailes" souligne, appartient au schème diurne de l'ascension avec ses symboles de verticalité dont les ailes et le grand canot montant dans les airs sont représentatifs (ST63). "Élévation et puissance sont en effet synonymes" (ST151); l'aile et le vol indiquent la volonté de transcendance de la communauté. La formule magique "Acabris! Acabras! Acabran! Fais-nous voyager par-dessus les montagnes!" signifie doublement cette masculinisation de la puissance: captage de forces surnaturelles non seulement dans les mots, mais dans l'utilisation du mot magique lui-même. Celui-ci est "l'aboutissement d'un long processus de magie vicariante" (c'est-à-dire procédant par le choix d'une partie valant pour le tout) "dont la pratique rituelle du trophée de têtes ou du talisman de cornes est la manifestation primitive" (ST161).

Cette "quête" du trophée ou le culte des talismans se rapproche de "l'acte même de l'agressivité cynégétique spécialement dans la chasse à courre française" (ST160). Ceci nous permet d'éclaircir une autre interprétation de la légende où la chasse-galerie prend l'aspect "d'une meute de chiens noirs qui court en aboyant derrière une proie invisible", ou celui d'un chasseur qui traverse le ciel suivi de ses chiens.[21] Ce qui prime ici, c'est le sens de l'exploit, de la prouesse associée à une image de mort (ST92, 160). Quant au nom de la légende, il provient de la tradition poitevine dans laquelle un sieur "de Gallery" est condamné à "errer" perpétuellement en punition d'avoir chassé le dimanche.

---

[21] Du Berger, "Chasse-galerie," p. 36.

Cette course à la puissance, cette ascension au pouvoir ne se fait pas sans l'obligation de suivre certaines lois. Le contrat passé entre Satan et les bûcherons spécifie qu'il est défendu de prononcer le nom du "maître" divin et de toucher à une croix au cours du voyage. Ces deux interdits soulignent le respect dû au symbole suprême de l'ordre social patriarcal -le Très Haut, le nom du Père, le Phallus- et à ce qui le fonde analogiquement, la croix. Celle-ci symbolise l'ambiguïté, l'union des contraires dans laquelle s'inscrit le mythe comme la religion (ST379). Cette ambiguïté s'étend au contrat lui-même car ce qui sauve le chrétien, Dieu et la croix, sont ici signes de péril et de danger (opposant-adversaire), alors que Satan se transforme en adjuvant-allié.

Le caractère ambivalent de ce voyage initiatique se traduit aussi dans les images: la lune "illuminait le firmament comme un beau soleil de midi"; leurs "moustaches étaient couvertes de givre, mais (ils étaient) cependant tous en nage" (23). Les bûcherons dans leur vol craignent particulièrement les clochers d'église qui arborent la croix ambiguë et sacrée. Ces clochers "qui reluisaient comme des baïonnettes de soldats" (24) ("les deux flèches argentées de Lavaltrie", 25) sont par leur luminosité agressive le symbole phallique par excellence.[22] Aussi est-il interdit de les toucher, d'en être fasciné.

La société patriarcale est homo-sociale, c'est-à-dire fondée sur les relations d'amour (identification) -haine qui jouent constamment dans le désir mimétique. Ces rapports lient les hommes les uns aux autres, mais demeurent inconscients. L'ambivalence sexuelle du cuisinier-médiateur est signalée une fois de plus par le choix de sa chanson. Répétant en choeur - "Mon père n'avait fille que moi" (24)- le groupe entier assume cette

[22] Le clocher symbolise le pouvoir "diurne" de transcendance: évolution d'un stade reptilien de l'animalité (le "nocturne") à une réalité transpersonnelle communautaire "aérienne".

identification à la femme. Cette chanson dévoile non seulement le désir mimétique de groupe, mais aussi la présence de la tension occasionnée par l'Objet désiré (la fille) et la "Loi du Père". Elle condense le sens de toute la légende, la dédoublant par un procédé de mise en abyme. La répétition ad nauseam de "canot d'écorce qui vole, qui vole" agit comme une récitation de "mantra" remplie de l'espoir du succès amoureux (ST174-175).

Au contraire de la chanson qui ne fait qu'indiquer l'existence d'une "loi matrimoniale" régie par le patriarcat, la légende stipule cette loi. Elle permet la descente dans le Nocturne afin de courtiser la femelle, euphémisation de son appropriation. Cette descente se distingue par sa lenteur de la chute fulgurante: la première est guidée (par le rituel) alors que l'autre, symbole de transgression et de violence, peut être causée irrémédiablement par l'alcool.

Ils arrivent enfin à la maison chaude et bienveillante (symbolique féminine) du père Batissette où la veillée bat son plein. La fête est habituellement un moment trouble où les normes sont abolies **(premier stéréotype du mythe,** supra, p. 48). Les réflexes dominants du Régime Nocturne, digestifs et copulatifs, y ont librement cours. Cette festivité et ses licences (manger, boire, sexualité) dans la légende sont canalisées dans la danse (substitut érotique): "Dansons comme des perdus, mais pas un seul verre de Molson, ni de jamaïque" (27). L'interdiction de l'alcool fait implicitement partie du "contrat social", afin de permettre sans violence l'accès à la femme. L'alcool est en effet aux antipodes de la Loi: il plonge dans le chaos dionysiaque de l'indifférenciation violente.

Si les garçons des habitants boivent, c'est qu'ils remplissent le rôle d'antagoniste qui permet aux bûcherons de se différencier d'eux. Cette opposition est l'une des antithèses au fondement des structures mythiques de la légende. Elle camoufle en affaiblissant la lutte pour la possession

(hubris) de l'objet désiré, selon la mimésis d'appropriation. Le saut des bûcherons, de leur village sans femme (Lavaltrie) au village de l'autre côté du fleuve (Petite-Misère), rappelle le "rapt primitif" des femelles. Les sociétés primitives s'appropriaient les femmes en les "enlevant" de leurs voisins ennemis par la violence ou l'échange économique. Le secret que les bûcherons doivent garder sur leur moyen de locomotion et qui les oblige à partir sans rien dire à personne, tient de la même clandestinité.

La confrontation bûcherons/habitants est personnalisée dans l'affrontement euphémisé entre les deux amoureux de Liza Guimbette: Joe, le héros, et le "p'tit Boisjoli de Lanoraie" (28). La dialectique triangulaire girardienne explique le va-et-vient de l'amoureuse entre ses deux prétendants, mais la bataille n'a pas lieu. Une autre lui a été substituée et remise à plus tard, celle entre Joe et Baptiste.

Les structures primitives héritées du mythe ont, en effet, subi certaines modifications. La récompense finale par le mariage a été déplacée: Joe danse comme un "perdu" (27) (euphémisme érotique) avec Liza au milieu du conte et nous savons, par anticipation, que son double, le p'tit Boisjoli, remportera la victoire en épousant celle-ci. Dans le récit enchâssé, Joe ne peut connaître ce dénouement, aussi se substitue à cet adversaire un autre coupable, Baptiste Durant. Ce dernier, qui a bu de l'alcool comme les garçons des habitants, s'identifie au traître: il met en danger la communauté du grand canot **(deuxième stéréotype du mythe).** Alors seulement éclate la lutte entre le bon et le mauvais double: lutte d'abord "interdividuelle" (Joe VS Boisjoli) qui se dédouble ensuite au niveau social entre le groupe et une victime émissaire.

Baptiste enivré appartient au Régime Nocturne par son irrespect contre Dieu et par sa violence le rapprochant de l'animalité: "l'animal gesticulait comme un perdu" (31). Perdre le tête comme perdre le nord, car il ne sait

plus s'orienter, est significatif de déchéance du Régime Diurne: il n'avait d'ailleurs "plus la main aussi sûre" (29, euphémisation du **troisième stéréotype du mythe**). Au contraire, Joe, le bon double, qui essaie de le "raisonner", a l'"oeil ouvert et le bras solide" (30): il pique à nouveau "au nord vers le chantier". (31)

À l'inverse du vol d'aller, dont la sécurité avait été garantie grâce aux règlements respectés, le vol du retour se fait sous le signe "terrible" de la peur (31) à cause de la transgression de Baptiste. Le combat généralisé caractérise bien la crise sacrificielle par sa violence et ses dérivés: la peur, la disparition de la lune, les zigzags inquiétants, le danger des croix et des montagnes et enfin la lutte indifférenciatrice. Pour ne pas être tous "flambés comme des gorets qu'on grille après la boucherie" (être tous sacrifiés), la "horde" de bûcherons terrasse Baptiste "sans lui faire de mal", le ligote et le place au fond du canot (30): euphémisation du sacrifice victimaire **(quatrième stéréotype du mythe)**. Mais lorsque ce dernier se libère, le pouvoir est de nouveau en équilibre et l'auteur-conteur décrit la frénésie de Baptiste dans un style épique.

Habituellement, celui qui a fait le pacte y laisse sa peau, mais pas dans la version de Beaugrand, sauf analogiquement. Après que le canot eût heurté la tête d'un gros pin (retour à la réalité patriarcale du chantier), tous dégringolèrent "de branche en branche comme des perdrix que l'on tue" (31). La légende se termine comme l'initiation rituelle qui permet aux adolescents de joindre le clan en réactualisant la "quête" du héros mythique contre le "dragon". Comme ceux-ci, les huit bûcherons de l'expédition nocturne portent des marques physiques -"déchirures sur les mains et dans la figure" (31)- et, comme eux, ils sont obligés de garder le secret.

En racontant son aventure, le "cook", comme le sorcier, initie un nouveau groupe de bûcherons qui, au sortir du conte, retrouve un ordre social

établi. La tire qu'ils partagent est symbole de communion: souvenir atténué du repas communautaire dans lequel autrefois les primitifs (et aujourd'hui encore les catholiques à la messe) mangeaient la victime qui avait permis le rétablissement de la paix.

Les structures de "La Chasse-galerie" de Beaugrand, malgré certaines transformations dues à l'imaginaire de l'écrivain autant qu'à la transmission orale, demeurent assez près du schéma originel du mythe. Afin de rendre compte des transformations d'une même légende et de son évolution, nous avons cru bon d'ajouter deux versions différentes de celle étudiée. Nous analysons globalement aussi trois autres contes de Beaugrand, afin de déterminer certaines particularités mythiques non développées dans l'étude précédente.

B. Autres légendes complémentaires

Les deux interprétations que Louis Fréchette donne de la chasse-galerie sont, si nous suivons les règles de Propp, de formes plus récentes.[23] L'interprétation merveilleuse d'une partie du conte, dit ce dernier, est antérieure à l'interprétation rationnelle ou confessionnelle (i.e. dépendant d'une religion particulière).[24] De même, l'interprétation héroïque est antérieure à l'interprétation humoristique. Ces deux contes sont associés au "temps sacré" de Noël et impliquent un double qui est puni d'avoir violé la Loi communautaire.

Dans le cas de "Titange" (le transgresseur), la magie de la chasse-galerie est empêchée parce que Jos Violon, à la fois double héroïque et conteur, a placé une "image de l'Enfant-Jésus dret sous la pince du canot" (un miracle négatif, JV32). Dans "Tom Caribou", le "voyage" de la chasse-galerie

[23] Contes de Jos Violon (Montréal: L'Aurore, 1974). Désormais désigné par JV suivi de l'indication paginale.

[24] Propp, Les Transformations, p. 183.

est remplacé structuralement par le périple à pied des bûcherons allant à la messe de minuit au chantier voisin. Tom Caribou, qu'on soupçonne de courir la chasse-galerie, refuse de s'y rendre. Il préfère aller boire l'alcool qu'il a caché, à l'insu de tous, dans la forêt. Par mégarde, il réveille une mère ourse en hibernation qui l'attaque. Le récit de cette version "rationnalisée" débouche sur l'humour.

La perte du merveilleux dans ces deux contes s'accompagne d'une caractérisation plus marquée du "mauvais double" qui perd son ambiguïté pour s'identifier au diabolique. Titange, auquel Jos Violon a été "accouplé" comme compagnon de travail (JV26; "matché avec", JV27), n'a gardé d'ambivalence que son surnom. Chez lui, les signes de la transgression se matérialisent: la monstruosité morale se double d'une monstruosité à caractère social (Titange, comme Tom Caribou, fait partie des "étrangers-païens-possédés" de Trois-Rivières qui "mettent le bon Dieu en cache" suivant un rituel d'inversion; JV29-30) et d'une monstruosité physique. Titange est un "homme manqué", un "avorton" d'une grande laideur et particulièrement violent: "Les ceuses qui le connaissaient pas le prenaient pour un démon ... et le craignaient comme la peste" (JV27), laquelle représente dans la mythologie l'indifférenciation sacrificielle.

Souvent, la laideur physique et l'agressivité caractérisent les victimes sacrifiées dans les sociétés primitives. Beaugrand a écrit deux contes anecdotiques mettant en scène chacun de ces traits victimaires. Il donne ainsi un compte-rendu littéraire du processus sacrificiel au travail dans la société traditionnelle. Dans "Macloune", le verdict populaire, par la voix du curé (sacrificateur), empêche "à tout prix" le mariage entre deux orphelins chétifs. Macloune, dont le nom suggère qu'il est le clown du village, ostracisé par le mode du ridicule, était "un monstre de laideur ... bancal, boiteux, tordu-bossu", quoiqu'il "était aussi bon qu'il était laid" (ambiguïté,

55-56). L'auteur compare son apparence, due semble-t-il à la malédiction d'une sauvagesse ou d'un quêteux un peu sorcier, à celle d'une "bête féroce" (56): ensemble symbolique relevant du Régime Nocturne. Désespérés, les deux amoureux passent la nuit au froid dans la tempête et meurent peu après, l'un, d'une pleurésie, l'autre, d'une phtisie galopante. La communauté en sacrifiant ceux-ci est indirectement sauvée du "crime ... d'infériorité intellectuelle et de décrépitude physique" (61), auquel la progéniture de cette union était vouée.

Dans "Le Père Louison", Beaugrand, tout en notant l'intégrité du héros, insiste sur sa non-popularité: il inspirait une frayeur involontaire et "était plutôt craint qu'aimé" (72). Solitaire et respecté, il joue un rôle de "médiateur" social de par son métier de canotier-passeur entre les deux rives du Saint-Laurent. Par ses actes, il se rapproche du héros mythique à la fois sacrificateur et victime. Il est sacrificateur lorsqu'il veut noyer celui qui l'a attaqué (cette "victime ... déjà à demi-morte", 74), alors que la foule craintive assiste sans intervenir. En mimant la violence de sa victime, le père Louison se transforme physiquement en double monstrueux: "comme une panthère ... Ses yeux lançaient des éclairs avec une violence inouie ... en poussant un rugissement de bête fauve". (73). Autrefois, par désir mimétique pour une femme, il avait failli tué dans un "accès de fureur noire" (80-81) un certain Vanelet (agnelet). La hiérarchie sociale l'accuse donc et le rejette: transformé en victime sacrificielle, il se noie dans sa fuite.

Comme le désir qui la provoque originellement, la lutte pour le pouvoir est mimétique et dangereuse car elle peut englober toute la communauté. C'est pourquoi tout acte de violence est transgression et doit être puni. Lorsque Titange, désireux d'aller danser avec sa "blonde", ne réussit pas à faire envoler son canot, la colère incontrôlable surgit: "Ma hache! ma

hache! que criait Titange ... Je tue, j'assomme, j'massacre!" (JV33). Entouré de tout le chantier, la fureur du "malvat" se retourne contre lui-même: le sacrificateur et la victime s'identifient l'un à l'autre dans une représentation mythique parfaite. La hache qu'il a échappée vient "retomber dret sus le bras étendu du malfaisant" et "(l)e pauvre diable (a) les nerfs du poignet coupés net" (JV34): la main étant analogue à la tête comme au Phallus, la castration symbolique explicite une dégradation sacrificielle. Quelques années plus tard, Titange est réduit en "pauvre quêteux qu'avait le poignet tout crochi" (JV34): sa déchéance sociale et physique le rattache au double victimaire.

Dans les trois contes de la chasse-galerie, l'opposition des doubles qui représente la rivalité entre les frères ennemis du mythe est "camouflée", mais toujours présente. À tout transgresseur caractérisé par la violence et (ou) la laideur correspond le vrai héros de ces aventures, le conteur auquel s'identifient les auditeurs-lecteurs. Le conteur est par la parole transmise médiateur, grand-prêtre et sacrificateur. Il conserve certaines caractéristiques propres au mythique. Ainsi Jos Violon aime la "jamaïque" comme Joe le "cook". En plus de son ambiguïté androgyne, ce dernier garde les traces mêmes du double monstrueux victimaire: il est "assez malfait", "bossu" (20) et il récolte de son aventure un "blackeye et... deux ou trois déchirures sur les mains et dans la figure" (31). Il partage avec son double Baptiste le même surnom d'"animal" dont ils se désignent l'un l'autre (21, 31).

Cette dernière faculté de pouvoir prendre l'aspect d'un animal, schème thériomorphe qui relève du troisième stéréotype mythique (supra, p. 50), est propre à la nature du double victimaire. La transgression se traduit non seulement par la laideur (Titange, Macloune) et la violence (Titange, le père Louison), mais elle prend parfois l'aspect visuel du dragon et du monstre. L'animalité (agressivité, sexualité) associée au tabou l'emporte sur l'humain

(raison, ordre social). Dans "Tom Caribou", la bête et le violateur sont liés étroitement: l'ourse pue l'alcool comme son double humain et l'auteur utilise pour les caractériser l'expression "les deux animaux" (JV48). Tout ce passage du conte présente une symbiose mythique remarquable. Dans une verticale ascendante diurne, l'on retrouve l'homme à la tête d'un arbre et la bête (animalité) à ses pieds, les deux se rejoignant et luttant à la fois par leur senteur alcoolisée (boisson sacrée) et par les connotations sexuelles de la blessure au derrière que l'ourse a infligée à l'homme. Tom Caribou (homme et animal) croira à jamais "que c'était ... le diable en personne qu'il avait vu, et qui y avait endommagé le cadran de c'te façon-là" (JV50). L'ourse tuée par le conteur s'est substituée à la vraie victime coupable, l'homme "à moitié mort et aux trois quarts gelé" (JV47). Autres signes sacrificiels: il "avait vieilli" à un tel point qu'on pouvait à peine le reconnaître et il était blessé (JV47).

Le thériomorphisme du double victimaire, symbole de l'animalité à sacrifier pour pouvoir vivre socialement, existe à des degrés variables. Souvent la description de l'"Adversaire" comporte des qualificatifs et des comparaisons référant aux animaux, parfois celui-ci se dédouble en bête comme précédemment. Deux récits de Beaugrand, "La Bête à grand'queue" et "Le Loup-garou", présentent cette propriété.

Le premier conte, malgré son caractère anecdotique, déborde sur le légendaire et suit de très près le schéma mythique. Fanfan Lazette (lazy?) est un "mauvais sujet": "pendard, que les mamans qui avaient des filles à marier craignaient comme la peste et qui passait ... pour un bon diable ou un mauvais garnement" (motifs sexuel, de violence et d'ambiguïté) (45). Son adjuvant, Sem Champagne, fréquentait une petite Laviolette d'un village voisin. Au contraire de Fanfan, celui-ci "gossait sérieusement pour le bon motif" (47). En revenant chez eux durant "la nuit de samedi à dimanche"

(passage au temps sacré), l'un aussi ivre que l'autre, une tempête éclate "avec une fureur terrible" (la violence indifférenciée). Soudain, ils sont poursuivis par la bête à grand'queue "dont on... avait tant parlé mais à laquelle (Fanfan) croyait à peine" (98). Dans leur fuite, la charrette qui va "à un train d'enfer" bascule. Fanfan, au prise avec la bête féroce, réussit à lui couper la queue: "le seul moyen d'(en) venir à bout" selon la croyance populaire.

La dernière partie du récit consiste en un relevé de procès-verbal dans lequel un fermier accuse Fanfan "d'avoir coupé la queue de son taureau rouge... et d'avoir ainsi causé (s)a mort"(52). Si cette conclusion rationalise l'événement, il n'en reste pas moins que le verdict final reste ambigu. Fanfan devra faire ses pâques, ce qui le protègera contre les rencontres de bêtes diaboliques. Le fermier devra renfermer ses taureaux de façon à ce qu'ils ne s'attaquent pas "aux passants dans les ténèbres"(54).

Au motif religieux, qui explique le face à face de Fanfan avec la bête à grand'queue, s'ajoute le motif plus ancien de l'interdit sexuel représenté par la castration symbolique (queue coupée) de taureau (ST158). Le bovin joue le même rôle imaginaire que le cheval dont il est un doublet (ST78-79). L'étalon diabolique, plus souvent rencontré dans les légendes québécoises, est bridé par la religion afin d'aider à la construction d'églises ou de ponts. Ces deux symboles ont à la fois une signification sexuelle et terrifiante. Ils sont liés à la mort et au mal et leurs "chevauchées fantastiques", auxquelles s'apparente la chasse-galerie, sont motivées spécialement par une angoisse devant tout changement et toute violence.

Découlant du même schème nocturne thériomorphe, les légendes de loups-garous sont nombreuses. Pour l'imagination occidentale, l'animal féroce par excellence est le loup, d'où la prolifération de loups-garous dans les contes québécois. Courir la chasse-galerie ou courir le loup-garou étaient d'ail-

leurs synonymes d'opprobe moral. La version donnée par Beaugrand, qui identifie le double monstrueux à une "sauvagesse", est beaucoup plus complexe. En réalité, sous ce motif se camouflent deux victimes sacrifiables: la race étrangère et le sexe féminin. Comme le nationalisme et la société patriarcale recourent universellement à ces dérivations victimaires, nous analysons d'abord une légende plus révélatrice de ces deux mécanismes sacrificiels.

3. Les victimes extra-communautaires: l'étranger et la femme

A. "La Jongleuse"[25]

Avant de faire l'analyse synchronique et mythique de cette légende, il convient d'en résumer le déroulement discursif. Ce soir-là, malgré la présence d'Iroquois dans les alentours, Mme Houel part brusquement en canot avec son fils de dix ans. Elle va rejoindre son mari grièvement blessé. Deux hommes conduisent l'embarcation. Depuis longtemps, ceux-ci partagent une même vie aventureuse. L'un d'eux, un chasseur et un "voyageur" habile à l'aviron, est connu sous le nom de "Canotier". Son ami, nommé "Grande-Couleuvre", est de "la race des peaux-rouges" (J96).

Lorsque le jeune garçon, apeuré, signale "une grande femme blanche qui marche sur l'eau" (J102) en lui faisant signe, les deux hommes s'inquiètent: la "Jongleuse", une sorcière à la tête des tribus iroquoises, est peut-être dans les parages. À minuit, la voix bizarre de celle-ci ainsi qu'une double détonation de fusil se font entendre. Poursuivis d'un côté par un canot d'Iroquois et de l'autre par la Jongleuse qui, selon Mme Houel, veut s'emparer de son fils, les deux rameurs dans une lutte à mort rusent contre leurs

[25] Nous utilisons la version de l'abbé Henri-Raymond Casgrain, Oeuvres complètes (Montréal: Beauchemin & Fils, 1896), pp. 94-173. Désormais désigné par J suivi de l'indication paginale.

ennemis. Ils réussissent à atteindre le rivage où ils campent jusqu'au matin.

À l'aube, pour remédier à la faim, le Canotier va chasser. À son retour, il est saisi de désespoir devant le cadavre de son ami. Deux Iroquois morts sont étendus près de ce dernier, mais il n'y a pas de trace de Mme Houel et de son fils. Pendant ce temps, l'ennemi se rend jusqu'à Rivière-Ouelle avec ses captifs. Là, les Iroquois mettent à exécution le plan diabolique imaginé par la Jongleuse. Ils forcent Harold, le garçon, à participer à la pendaison de sa mère à un arbre. Grâce à une embûche, le Canotier massacre huit sauvages en train de fêter. Trop tard pour sauver Mme Houel, il réussit néanmoins à ranimer son fils qu'il ramène à la civilisation et auquel il se dévoue.

Ce récit, tout en présentant des thèmes universels comme celui de la sorcière, tient de la tradition orale canadienne-française. Casgrain énumère les caractères légendaires qui relient ce conte autant à une croyance au surnaturel qu'à l'Histoire. Rivière-Ouelle reçoit son appellation de la mère et du fils. Le rocher témoin de la sanglante tragédie se nomme "Pointe-aux-Iroquois"; les traces des raquettes de la Jongleuse y sont même incrustées. D'après les gens de l'endroit, de grands fantômes blancs s'y promènent et l'on peut y entendre encore les plaintes de la sorcière qui demande des prières. Enfin, une note de l'auteur certifie la véracité du "caractère diabolique" de "la jonglerie pratiquée chez les sauvages"(J108).

Casgrain concède l'influence du romantisme dans son récit. Le tableau champêtre "poétique" du début de la deuxième partie s'en inspire particulièrement. Pourtant, nous croyons qu'en exagérant le caractère macabre et fantastique selon la mode romantique, il n'altérait en rien l'originalité et le sens mythique de cette "vieille histoire du temps passé" qui, dans son enfance, avait tant frappé son imagination (J8-9).

Conscient de techniques littéraires, l'auteur fait subir au récit certains changements malencontreux qui l'éloignent du conte oral. Si nous ne pouvons rien contre sa longueur (79 pages), il est pourtant possible de rétablir l'ordre traditionnel du récit enchâssé que Casgrain a brisé. Ainsi, il ne rend compte des conteurs qu'au milieu de la légende. De plus, faire narrer le récit de la première partie par Harold, le fils de Mme Houel, entraîne un contresens. Seul le Canotier peut rapporter les paroles de la Grande-Couleuvre à propos de la Jongleuse puisqu'alors Harold dormait. Lui seul aussi peut raconter sa douleur devant la mort de son ami et ensuite ses projets de vengeance. Dans la deuxième partie, la logique narrative est plus exacte: la mort de Mme Houel est narrée par son fils, alors que le Canotier décrit ses exploits contre les Iroquois.

Cette répartition de la légende en deux récits distincts détermine un dédoublement structural. Les deux héros, qui reviennent en canot aux lieux sinistres de leur aventure, en sont tous les deux les narrateurs. Leur voyage, par la répétition narrative et par son but funèbre, tient du rituel sacré. En s'adressant aux enfants d'une famille d'habitant, leur parole, comme le repas "communal" qu'ils partagent, prend un aspect initiateur. Leur arrivée au moment de l'Angélus et à une époque saisonnière ambiguë -l'été des Indiens qui "ritualise" le passage de la chaleur estivale au froid hivernal- rattache l'auditeur-lecteur au temps sacré. Il convient donc de différencier les deux "quêtes initiatiques", dépendantes l'une de l'autre, auxquelles nous sollicitent les deux conteurs-héros.

Le premier schéma structural de ce "voyage" en canot si rapide qu'il vole (J125, 127; schème ascensionnel diurne comme dans la chasse-galerie) est simple. Le but évident du Canotier héroïque est communautaire: réunir les trois membres d'une famille en danger. Sa réussite dépend du succès de sa lutte contre l'ennemi qui menace la société des "Blancs" : les Iroquois, aux-

quels se rattache Grande-Couleuvre par la race. Mythiquement, les liens qui joignent le Canotier à cet Indien dépendent de leur ambivalence commune comme "médiateurs" héroïques. Cette ambiguïté est déterminée par les caractères des deux races qu'ils cumulent. Le "Blanc" accoutumé aux moeurs et aux arts des Indiens en vient à les surpasser: son tatouage, la figure d'un canot, ne le lie pas à l'animalité comme le fait le tatouage de serpent de son compagnon, mais insiste sur sa fonction de médiateur en tant que guide de ce "canot qui vole". Quant à l'Indien, étant rattaché au paganisme, il ne peut s'améliorer que par l'assimilation à la culture et à la religion des "Blancs".[26]

Malgré le don de sa vie pour des "Blancs", Grande-Couleuvre demeure lié, par sa race et son tatouage serpentiforme (cf. la description reptilienne de la Jongleuse, J113-114), à l'agressivité indifférenciatrice et à l'animalité nocturne.[27] Sa mort correspond à celle du mauvais double et tient de la

---

[26] Le mythe du "bon sauvage" du XVIIIème siècle, dont s'inspire le romantisme, est contraire à la vision médiévale du peuple. Pour celui-ci, l'Amérindien participe au monde inversé satanique, au mieux, il est d'une race inférieure sans aucune culture. Le "bon sauvage" romantique est celui que le christianisme a assimilé, ne gardant de l'état indien que ce qui est considéré comme "moralement" bien. Voir François Gagnon, "Le Thème médiéval de l'homme sauvage dans les premières représentations des Indiens d'Amérique", Aspects de la marginalité au Moyen Âge (Montréal: L'Aurore, 1975), pp. 82-99. À propos de l'influence romantique sur "La Jongleuse", voir L.A. Bisson, Le Romantisme littéraire au Canada français (Paris: Librairie E. Droz, 1932), pp. 146-151.

[27] La légende de "L'Iroquoise", reprise maintes fois par les auteurs du XIXème siècle, présente les mêmes caractéristiques structurales ambivalentes. En se convertissant au Christianisme, une jeune Indienne devient pour son groupe racial une victime émissaire toute désignée. Appartenant par sa foi aux "Blancs" et par sa race aux Iroquois, celle-ci devient l'enjeu de la lutte de puissance entre deux camps (habituellement doublée de la lutte entre deux amants rivaux) selon la mimésis d'appropriation. Voir Contes et nouvelles du Canada français (1778-1859), I (Ottawa: Ed. de l'Univ. d'Ottawa, 1971), pp. 49-66; Maurice Lemire, Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français (Québec: P.U.L. 1970), pp. 23-36. Voir particulièrement l'analyse mythique détaillée de cette légende, qui rejoint notre interprétation: Gilles De La Fontaine, "Le Mythe de l'Iroquoise dans le conte écrit de la Mauricie," Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français, No. 3 (1981-82), pp. 63-75.

différenciation sacrificielle. La lutte pour la puissance entre les deux forces antagonistes est symbolisée par les ruses successives entre les deux camps, "Blancs" VS Iroquois, le pouvoir alternant dans un mouvement de va-et-vient jusqu'au corps-à-corps final entre le dernier survivant iroquois et le Canotier qui finalement vaincra.

Selon Casgrain, l'anéantissement des "sauvages d'Amérique" n'est que justice car ils furent "coupables envers les missionnaires et les premiers colons qui venaient leur apporter le flambeau de vérité"(J9). "Le sauvage, dit-il en citant X. de Maistre, n'est et ne peut être que le descendant d'un homme détaché du grand arbre de la civilisation par une prévarication quelconque."(J8) Au niveau populaire, l'Iroquois (semblable et différent) demeure longtemps la victime idéale qui permit à la jeune société de se différencier. Dans l'exploit du Canotier, nous retrouvons la structure mythique nécessaire à la survie de la communauté québécoise à ses débuts. Au niveau collectif, le conte de "La Jongleuse" transmet inconsciemment un message de différenciation raciale et sociale.

L'antagonisme racial Canotier/Grande-Couleuvre se retrouve dans le récit d'Harold: Mme Houel, "fille des visages pâles" (J110), s'oppose à la sorcière iroquoise. L'épreuve que ce dernier raconte redouble celle du Canotier. Son jeune âge nous invite à la considérer comme un rite de passage de l'enfance à la vie adulte: sortir d'un monde féminin "informe" dont il dépend pour se joindre au clan des mâles qui prescrit les comportements et les interdits.

Dans l'acquisition de son statut d'adulte, l'enfant doit se soumettre en premier lieu au tabou de l'inceste. La Jongleuse symbolise parfaitement la "mère terrible" qui fortifie l'interdit sexuel contre la femme, synonyme de sang, de violence et d'animalité. Les surnoms donnés à celle-ci sont révélateurs: la "Mauvaise femme" et "la Dame aux glaïeuls", étymologiquement "dame

aux glaives" (J107). De même en est-il de sa description "nocturnale": "salamandre incombustile", elle apparaît à minuit et est particulièrement néfaste lors de la nouvelle lune; sa voix est inhumaine et elle mange les enfants (J113-114). Toujours dangereuse, elle ne meurt pas à la fin du récit, elle reste aux aguets.

Harold, en tuant indirectement sa mère, coupe les liens qui le relient à l'enfance. Cette initiation à la Loi du Père est douloureuse. La blessure à la tête qu'il reçoit (J155) participe d'un rite de coupure (castration freudienne, ST191), le dissociant de l'"impureté féminine". Le meurtre de Mme Houel (pendue à un arbre: symbole ascensionnel patriarcal) implique une crise sacrificielle où toutes les lois sont révolues. L'auteur souligne la violence infernale des Iroquois, leurs danses diaboliques et leur frénésie orgiaque (J158). Par sa chute dans l'inconscience, Harold "descend aux enfers". Son réveil dans les bras du Canotier (résurrection mythique) et ses cheveux devenus entièrement blancs (cf. Tom Caribou) indiquent doublement qu'il est maintenant adulte, qu'il a intégré la communauté patriarcale (en psychanalyse, la résolution de l'oedipe) dont il devra défendre l'ordre, "mimant" l'exemple de son sauveur "paternel". L'ordre social rétabli, la victime émissaire est déifiée. Purgés de leur "étrangeté" animale, cause de violence, l'Indien et Mme Houel se transforment en symboles de dévouement et d'amour que la communauté vénère et intercède: le bénéfique procédant du maléfique.

Fascinante, malgré l'"écriture" irritante de Casgrain, la légende de "La Jongleuse" présente deux processus de différenciation dérivés. Les deux victimes, plutôt que de venir de l'intérieur de la communauté patriarcale "blanche", viennent de l'extérieur: Grande-Couleuvre, en tant que race étrangère et, à moindre titre, Mme Houel, en tant que femme (marginalité relative à cause de sa faiblesse et en tant que conductrice de violence). Aussi

faut-il, à l'inverse de la transgression qui différencie de l'homogénéïté sociale, rendre l'Indien et la femme le plus semblables au groupe afin que le sacrifice soit efficace. Grande-Couleuvre est plus ou moins assimilé (prisonnier) à la culture "blanche", tandis que la fonction reproductrice sauve la femme de son côté néfaste en perpétuant la lignée et la puissance des mâles. Les déesses et les rituels de fertilité découlent de cette fonction bénéfique -source de vie- qui équilibre le côté maléfique de la féminité.[28]

L'antagonisme entre les deux races se traduit aussi en terme de violence rituelle se déroulant entre des groupes déjà constitués. En se déplaçant vers l'extérieur, la violence prend un caractère sacrificiel. Selon Girard, là réside "le principe de toute guerre 'étrangère': les tendances agressives fatales à la cohésion du groupe s'orientent... du dedans vers le dehors."[29] Le "Blanc" représente l'étranger-ennemi pour les Iroquois et vice-versa.

B. "Le Loup-garou"

Ce processus guerrier, à la base de tout militarisme national, et la marginalité relative de la femme dans la société patriarcale sont des constantes universelles propres à plusieurs légendes. Dans "Le Loup-garou" de Beaugrand, les deux "histoires" du conteur dérivent de cette double dialectique victimaire.[30] Selon la croyance populaire, celui qui est "sept ans sans aller à confesse"(34) se métamorphose en loup-garou. Cette transgression, répétée indéfiniment selon la valeur magique du nombre sept, fait de l'offen-

---

[28] Voir Girard, Violence, p. 200.

[29] Ibid., p. 345.

[30] Dans les Contes vrais de P. Lemay (Québec, 1899; rpt. Montréal: Fides, 1980), nous retrouvons une autre version de cette légende d'une structure mythique plus simple (pp. 160-167). Elle présente explicitement les quatre stéréotypes mythiques girardiens (supra, p. 48): (1) la fête indifférenciée (les amoureux se rencontrent à l'enterrement du Mardi gras: danse, réveillon; lors de la fête de la mariée, la veille du mariage: danse et chansons); (2) le crime indifférenciateur (le fiancé ne s'est pas confessé

seur un renégat lié au monde démoniaque. Le "pique-nique des loups-garous" symbolise ce retour au chaos. En sacrifiant un chrétien, buvant son sang et mangeant de sa chair, ceux-ci "communient" entre eux et consolident leur union satanique.

À ce groupe ennemi diabolique s'opposent les trois chrétiens sur leur bateau avec des armes appropriées: le surnaturel combattant le surnaturel (37-38). Tous les signes propres à l'ouverture sur le sacré sont présents: le "p'tit coup de whisky" et l'insistance du conteur sur la véracité de ses dires, son "enthousiasme échevelé" (34) et son métier de "cook", le péril du voyage dû à la brume lors d'un soir de la Toussaint.

La deuxième partie du conte, en plus de dédoubler la première, tient de l'initiation sexuelle. Le père du conteur, le soir du festin des loups-garous, lui raconte une de ses aventures amoureuses. Comme dans "La Jongleuse", il y a assimilation entre la femme et la race païenne des Indiens. Son père, "qui n'avait pas froid aux yeux" et qui "n'haïssait pas les sauvagesses" (39), donna rendez-vous à l'une d'elles qui "passait pour être sorcière dans la tribu" (40). "Sur le coup de minuit d'un dimanche au soir" (ouverture sur le sacré), celui-ci rencontre à la place désignée un loup-garou trois fois monstrueux du fait qu'il est Indien, païen et féminin. Dans la lutte "terrible et dangereuse" (41) qui suit, le "héros" lui coupe une patte de devant, laquelle se transforme durant la nuit en main de sauvagesse.

Lorsque son père retourne au village, il apprend que celle-ci a disparu parmi les "renégats de sa tribu". Couper la main qui relève de la symbolique

---

depuis sept ans); (3) les marques paradoxales d'indifférenciation (sur le coup de minuit, celui-ci se transforme en loup-garou -le mauvais double-); (4) la violence collective (Firmin, frère de la conteuse, en est le représentant -le bon double-, il blesse le loup-garou qui redevient humain; le fiancé jure de "faire ses pâques", si Firmin garde silence; l'ordre socio-religieux est rétabli et le mariage aura lieu).

diurne de la puissance prend un sens de castration (dégradation sacrificielle). La différenciation de l'ordre social repose ainsi sur l'exclusion de la femme, de l'étranger et du transgresseur: la violence interne étant rejetée à l'extérieur de la communauté sur des victimes sacrifiables.

Dans "La Jongleuse" et "Le Loup-garou", nous pouvons à partir des deux récits interdépendants respectifs discerner les deux faces du procédé victimaire. L'un accorde l'instance à la différenciation communautaire qui stipule la Loi et les interdits. L'autre l'accorde à la "quête héroïque et (ou) initiatique" d'un seul individu. En conclusion, signalons deux oeuvres capitales du XIXème siècle littéraire québécois qui illustrent ces deux points de vue. Dans Originaux et détraqués de Louis Fréchette, nous retrouvons la crise sacrificielle communautaire, stigmatisant ou excluant tout individu se "différenciant" du groupe social.

Alors que les héros dans ce livre représentent le mauvais double sous divers aspects, l'ensemble de Forestiers et voyageurs de Joseph-Charles Taché présente plutôt la "quête héroïque" du conteur lui-même (voir supra, p. 51, note 19). Le père Michel, en effet, blesse dans une bataille un commis protestant qui se convertit au catholicisme avant de mourir. L'intérêt, cependant, provient des récits du père Michel. Chacune de ses aventures et des "histoires" qu'il raconte à un groupe de bûcherons, particulièrement celle de Cadieux qui se sacrifie pour la communauté, répète successivement la formule mythique initiale de la bataille des doubles et de la victoire du héros. Dans le quatrième chapitre, nous verrons que le roman d'aventures tient de ce procédé de reduplication.

Ajoutons qu'avec ces deux oeuvres dites "réalistes", nous avons quitté le domaine légendaire. Cependant, trouver en elles les mêmes structures mythiques démontre les correspondances inéluctables entre le réel et l'imaginaire. Dans La Chasse-galerie, à la fin de "La Bête à grand'queue", l'arbi-

trage entre les deux antagonistes lie le système judiciaire moderne à la lutte des doubles et à la violence fondatrice du contrat social originel. Dans "le Loup-garou", la lutte électorale ritualise à un niveau social dégradé la violence entre deux groupes politiques différents. De même, l'opposition entre campagnards et citadins reprend celle des premiers colons et des "sauvages".

Le dernier conte de Beaugrand, "Le Fantôme de l'avare", indique plus que les autres cette corrélation entre le mythe et le présent: l'imaginaire influant par ses structures sur une réalité socio-historique concrète. "Le Fantôme de l'avare", tout en gardant un bagage légendaire transposé dans le religieux chrétien, révèle la dialectique favorite de l'âge industriel: la "quête de puissance" pour la possession de l'argent (mimésis d'appropriation), un thème particulier au roman d'aventures.

Dans la perspective communautaire catholique, l'or comme le sexe est tabou car il engendre la violence. Dans les flammes du purgatoire, le fantôme est victime d'un ordre divin réfracté de la Loi sociale. Transgresseur thériomorphe par ses yeux de chats sauvages (88), il s'identifie au mauvais double parce qu'il a causé par avarice la mort d'un jeune homme. Par son "apparition", il promulgue la Loi de charité et empêche la violence future. Cette opposition au monde matériel sera prêchée avec force par l'ultramontainisme. C'est d'ailleurs à cette idéologie que nous devons la transcription des contes légendaires auxquels ce chapitre s'est intéressé: le respect de la tradition et du passé assurait la perpétuation des structures primordiales du mythe.

Chapitre III

DU MYTHE AU ROMANESQUE

Nous avons à dessein atténué la fonction historique du conte folklorique afin de faire ressortir ses liens intrinsèques avec la pensée mythique. Or, comme la légende marque le passage de l'espace mythique à la durée historique, il importe de réexaminer ses rapports avec l'Histoire. Anthropologiquement, cette transition implique une transformation de la mémoire. Celle-ci n'assure dans le mythe aucune conservation du vécu: elle renvoie à un tout sacré, à une tradition orale ritualisée, non au progrès. Au contraire, la mémoire comme fonction psychologique et sociale conduit à l'écriture et à l'Histoire.[1]

Le romanesque traditionnel, malgré sa rationalisation de l'imaginaire, son "incarnation historique", ne garde pas moins les traces "indélébiles" d'une culture ancestrale. Tout en assumant un rôle démystificateur, il mythifie dans des variations génériques des situations historico-sociales qui, au delà de leurs différences, relèvent toujours de la tradition gréco-romaine et judéo-chrétienne. Il est possible de percevoir que le roman, de ses débuts jusqu'à aujourd'hui, suit un processus lent et constant de démythification. Mais avant d'atteindre une "déstructuration" complète (ex. les romans de Joyce ou de Beckett) ou de s'essayer à une nouvelle "restructura-

---

[1] M. Zéraffa, Roman et société (Paris: P.U.F., 1971), p. 93. Les intentions anti-religieuses et anti-traditionnelles dans la transcription de la tradition orale, mentionnées par Du Berger (supra, p. 49), participent de cette transformation. Aussi, vers la même époque, le Québec découvrait son histoire avec F.-X. Garneau. La distinction entre mythe et romanesque qui suit s'inspire de Zéraffa, voir le troisième chapitre, "Le Mythique et le romanesque," pp. 91-103.

tion" (comme l'a tentée, après Proust, le "nouveau roman"), le romanesque est demeuré structuralement dépendant du mythe pendant plusieurs siècles.

1. Rupture et continuité

De même que l'étude des légendes du Québec dut se faire à travers la tradition française du Moyen Âge, de même est-il impossible d'analyser son romanesque sans le relier aux structures du roman français et de la culture que ce dernier "représente". Aussi faut-il se pencher sur l'évolution diachronique du romanesque tel quel. Ce n'est qu'après avoir établi la continuité structurale mythique du romanesque et de ses variations qu'il sera possible de situer l'apparition du roman au Québec comme phénomène littéraire et socio-historique pour ensuite déterminer son propre développement. Mais, avant de parcourir brièvement l'histoire évolutive du romanesque, il est nécessaire de distinguer avec plus de précision le romanesque du mythique. Alors seulement pourrons-nous de déterminer sa répartition en deux zones selon qu'il privilégie la collectivité (mythique) ou l'individu (historique).

Jusqu'à présent, le fait d'insister sur le mode narratif du romanesque a permis de le lier étroitement au mythe dont la substance, selon Lévi-Strauss, "réside toujours dans l'histoire qui est racontée".[2] Le roman comme tel naît avec la prééminence de l'intrigue chronologique au détriment de "l'ordre logico-naturel" (mythique): alors, dit Georges Dumézil, la "narration devient une fin en soi".[3] Tandis que le mythe renvoie à d'autres épisodes qui forment un "ensemble global, structurel et catégoriel" -un "système clos"- le roman correspond à un "système fini" ou, d'après J. Kristeva, à un

---

[2] Cité par Zéraffa, "Ordre mythique, ordre romanesque: Monmanéki et Léopold Bloom," Claude Lévi-Strauss (Paris: Idées Gallimard, 1979), p. 374.

[3] Ibid., p. 362.

"texte clos" de moins en moins dépendant d'un ordre surnaturel et ne renvoyant qu'indirectement à d'autres récits, eux aussi "clos".[4]

A. Parallèle entre le mythe et le romanesque

La symbolique du cercle avec son idée d'éternel retour, de synthèse et de totalité offre la représentation la plus simple du mythe. Les deux sont déterminés par l'espace, lequel conditionne l'être dans ses rapports avec la pérennité et l'ubiquité d'une surnature divine. La pensée du mythe réside dans le symbole, toujours stable, alors que celle du romanesque réside dans le signe (le sémiotique), toujours changeant. La ligne droite, ou mieux la flèche, représente le plus simplement ce qu'est le romanesque. Déterminé par la pensée historique, il se compose d'éléments survenus et successifs qui impliquent le faire d'une nature humaine. L'idée d'analyse et de fragmentation est reliée à cette réalité temporelle et progressive des actions de l'homme. Le romanesque correspond donc à une première rupture avec le cosmos mythique.

Le mythe (comme sa première dérivation, l'épopée) était anonyme et s'adressait à un vaste public populaire: il assurait inconsciemment la survie de l'espèce contre la violence mimétique destructrice, et son héros n'était que le substitut ou le délégué d'un ordre magico-religieux... sans histoire.[5] Avec le roman, nous assistons à la lente montée de l'individuation de l'homme. La première étape se caractérise par la naissance de

---

[4] Cité par Zéraffa, "Ordre mythique," p. 378. "Alors que les mythes s'intersectent (situation de dépendance), le roman est intertextuel (situation de relation)."

[5] Signalons que par leur anonymat et leur nature populaire, la littérature de colportage dans la France du XVIIème, comme souvent les contes et feuilletons de la première moitié du XIXème siècle au Québec, tiennent du mythe. À propos de la distanciation du romanesque de la "pensée mythologique", voir Bakhtine, Esthétique, pp. 440-473.

l'écrivain et par la justification du statut moral d'un groupe privilégié (aristocratie, clergé, bourgeoisie) qui s'identifie au protagoniste. Cette fonction psycho-sociale de l'identification dépasse cependant l'assise socio-culturelle d'une classe et permet la possibilité de changements sociaux: le romanesque est ouvert sur le futur, et l'imaginaire, avec ses rêves de puissance, devient accessible à tous.

D'abord mythique, le rêve passe au fantasmatique. Dans la société primitive, la perception de la réalité comme univers social stable est liée intimement à l'univers des valeurs: l'homme habite un cosmos où, par le rituel, son imaginaire se réalise cycliquement. Bientôt s'établit une distanciation entre le rêve et la réalité. Au rêve de permanence communautaire (prospérité, ordre et paix) s'oppose la réalité appréhendée dans son constant mouvement, par suite des fluctuations du processus différenciateur/indifférenciateur et des rivalités mimétiques pour l'appropriation du pouvoir entre clans et entre individus. Coupé ainsi de sa réalité cosmique, l'imaginaire cherche à se réapproprier le réel, chaque groupe tentant de réaliser son propre idéal de permanence.

À l'instar du groupe social qui l'a enfanté et en conjonction avec un univers de valeurs, toujours le même, le héros-protagoniste du "romanesque historique" rêve <u>de ce que devrait être</u> la réalité (rêve de puissance propre au désir mimétique). Il veut rendre possible et humaniser l'ordre mythologique du merveilleux: "quête héroïque" toujours remise en question par le processus historique. Là réside le moteur qui régit l'évolution du roman. Chacune des étapes (que globalement nous pouvons réduire à un genre) s'oppose plus ou moins à la précédente, pour être par la suite dégradée à son tour par celle qui la suit. Avant de mieux déterminer et de classifier le processus romanesque comme tel, spécifions pourquoi nous pouvons considérer le mythe comme le premier exemple de "fiction littéraire", les reliant une dernière fois l'un à l'autre.

Le mythe, antérieurement à sa fonction métaphysique (son contenu transcendant) dépendante du "meurtre émissaire", relève anthropologiquement de l'origine du langage. Procédant en premier lieu d'un ordre esthétique, il rejoint donc le roman dans cette ultime dépendance à un processus formel de représentation duquel découle toute catharsis.[6] C'est de la forme esthétique, produit d'un contenu primordial -la victime sacralisée- que surgissent d'un côté le "discours" mythique et romanesque, de l'autre, le rationnel. Quant à l'opposition traditionnelle de la critique entre le personnage mythique (illustration d'une relation à un monde en permanence) et le personnage littéraire (remise en question du monde), elle s'annule dans cette origine problématique qu'ils ont en commun, laquelle est suivie ultérieurement d'une réponse existentielle propre à la mythification.

Le <u>héros mythique</u> (victime émissaire) fournit la solution à la problématique initiale de la "présence communale". Le <u>héros littéraire</u>, devant la désintégration de "son" monde, offre une alternative débouchant à son tour sur le mythe: il se transforme en prophète d'un ordre nouveau. Son discours, comme tout discours, est "mytho-empirique": à travers des variations sociologiques concrètes (idéologies ou "visions du monde") se retrouve une fonction formelle permanente. Comme l'institution royale naît du sacré, la constitution américaine tire son origine des discours philosophique et romanesque du XVIIIème siècle français. Le processus historico-linguistique, lié à l'évolution du romanesque, ne fait que systématiser ce qui avait permis au mythe de se "dégrader", ou mieux de se "dédoubler" dans le roman. À travers

---

[6] Voir supra, pp. 25-27. Il est nécessaire d'ajouter à la "communion du sacré" girardienne un autre niveau de signification: celui d'un "espace de représentation" d'ordre esthétique (formal). L'origine de la représentation requiert non seulement un signe primordial (transcendant), mais aussi un acte de désignation (voir Gans, <u>The Origin</u>, p. 27). Conséquemment l'oeuvre littéraire dépend d'une crise première, non seulement dans la mesure où celle-ci constitue le modèle premier de toute formalisation du contenu (cette crise étant concrétisée à nouveau historiquement à un degré moindre), mais aussi la source absolue de l'altérité formelle. Voir Gans, <u>Essais</u>, p. 59, note 31.

l'activité linguistique s'établit donc une corrélation entre la "série littéraire" et la "série sociale" (deux systèmes d'évolution concomitants). Par sa fonction verbale, l'oeuvre acquiert une fonction sociale, une "nécessité de création".[7]

B. La fonction mythique du discours VS le dialoque

Dérivant du mythe, auquel est intimement associé le processus représentif du langage, l'oeuvre perpétue ou s'approprie la fonction du rituel. Vu sa structure intentionnelle, il convient cependant de distinguer le discours du dialogue. Le dialogue, du fait de son unicité qui le rend non répétable, est incompatible à toute forme: c'est à travers lui que la dialectique mimétique se joue jusqu'au conflit. Au contraire, la motivation du discours, qu'il soit scientifique ou littéraire, ne peut provenir que de l'institution sociale. Cette motivation seule préserve l'autorité primitive -la "présence communautaire"- sans qu'elle en soit pour autant limitée à sa fonction pratique de rituel qui est de mobiliser la communauté en temps de crise.

Eric Gans affirme la nature institutionnelle du discours.[8] Il démontre son origine dans le rituel organisé, le distinguant du langage quotidien dialogué. Le discours, en d'autres mots, est le résultat de l'interaction du rituel avec la forme linguistique. Si le discours ne s'était pas développé, les rituels de telle société cesseraient de garantir la paix de la "présence linguistique" -base de l'existence de toute communauté- et les rivalités mimétiques, par le dialogue, reprendraient jusqu'au chaos indifférenciateur.

---

[7] J. Tynianov, "De l'évolution littéraire," Théorie de la littérature (Paris: Seuil, 1965), p. 132 et seq. Les bases de la sociologie de la littérature reposent sur cette axiomatique même: les idéologies ou "visions du monde" évoluent à partir d'un discours social au fondement de toute oeuvre. Voir aussi Genette, "Structures et critique littéraire," Figures, pp. 165-166. Fernand Dumont dans "La Sociologie comme critique de la littérature" [Recherches Sociographiques, 5, Nos. 1-2 (1964), 225-240], condense avec érudition cette relation du social et du mythique.

[8] The Origin, pp. 212-224.

Laissons à Roger Bastide le soin de résumer cette fonction mythique du discours (toujours idéologique), en constant agir sur l'univers concret, suivant un mouvement de va-et-vient:

> Une représentation du monde nous est apparue comme une tentative pour transformer le désordre en ordre, l'incohérence en cohérence, ou... le Chaos en Kosmos. M. Goldman a bien montré que ce passage se fait...à l'intérieur d'un groupe social, et qu'ainsi les représentations du monde reflètent ces systèmes d'interrelations.[9]

L'enchaînement du mécanisme mythique à l'Histoire est une fois de plus affirmé, la "vision du monde" étant identifiée à un processus de différenciation social situé dans le temps. L'évolution du romanesque dépend de ce balancement mytho-historique dont le moteur énergétique se dissimule dans le désir mimétique entre deux "clans" opposés.

C. Le mouvement pendulaire du romanesque

Cette oscillation, inscrite à la fois dans le Mythe et l'Histoire par le désir, marque l'imaginaire humain qui tend conséquemment à "se mettre, tour à tour, à différents Régimes, glisser du Régime Diurne, qui est celui de la geste épique et que symbolise l'épée, au Régime Nocturne, qui est le règne mystique que symbolisent la coupe et tous les symboles de l'intimité".[10] L'évolution romanesque dépend donc de ce balancement entre la "différenciation épique diurne" (exaltation et priorité du pouvoir social VS le désir individuel) et l'"indifférenciation lyrique nocturne" (exaltation de l'Un VS

---

[9] "Pour une coopération entre la psychanalyse et la sociologie dans l'élaboration d'une théorie des 'visions du monde'," Critique sociologique et critique psychanalytique (Bruxelles: Ed. de l'Institut de sociologie de l'Univ. Libre de Bruxelles, 1970), p. 177. L. Goldmann étudie R. Girard en fonction d'une sociologie du roman dans Pour une sociologie du roman (Paris: Gallimard, 1965), pp. 21-57.

[10] Durand, Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme" (Paris: José Corti, 1961), p. 133. Dans Figures (pp. 307-322), cet auteur démontre théoriquement ce balancement entre structures rigides et "décadence".

le Tous). Chaque étape correspond à un "moment romanesque" en équilibre entre ces deux extrêmes, tenant ainsi de l'ambiguïté mythique.

En extrapolant les dires de Durand, il est possible d'établir un tableau approximatif de cette dialectique de l'Histoire et de l'imaginaire français, lequel montre que le "moment romanesque" se situe toujours après une période épique et débouche plus ou moins sur une poésie lyrique.[11] En rétablissant l'ordre logique, nous pouvons dire, par exemple, que la période épique des croisades (voir I dans le tableau suivant) influença les romans antiques et courtois (II). Ceux-ci, par contre, transgressaient l'idéologie guerrière de l'épopée ("pour la gloire de Dieu") en proposant une libération du désir et l'idéalisation de la femme, thèmes que les troubadours chantèrent au plus haut degré (III). La lecture du schéma qui offre une classification de ce va-et-vient à travers les âges nécessite toutefois une mise en garde. La séparation en trois moments distincts n'a qu'une valeur didactique. Plutôt que leur différenciation dans le temps, c'est sur leur dynamisme et leur interdépendance qu'il convient d'insister.

Pour Durand, le romanesque s'identifie à "ce moment crépusculaire où la littérature quitte l'éclat et l'exploit des armes pour s'enfoncer dans la nuit plus ou moins noire, selon les époques, de l'intimité du coeur".[12] Cette ambiguïté ontologique, caractérisée par le surgissement des symboles nocturnes dans le Régime Diurne, n'est explicitement traduite que par le thème amoureux s'opposant au devoir social. Cette dialectique que Durand privilégie explique qu'il ne reconnaisse que trois "moments romanesques" -soit les romans courtois, précieux et romantiques- éliminant toute la veine parodique à laquelle appartient le roman picaresque de la Renaissance. Que le rire puisse subvertir le "pouvoir sacré" autant que la passion lui échappe.

---

[11] Durand, Figures, pp. 230, et Le Décor, pp. 231-236.

[12] Durand, Le Décor, p. 235.

LA DIALECTIQUE ROMANESQUE DURANDIENNE

Le pouvoir communautaire: le Tous VS l'Un

ORDRE (contraction classique)
- rationnel
- moral
- hiérarchique

I. RE-DIFFÉRENCIATION DIURNE
... le Sujet parle du Héros (le narratif)

II. LE MYTHIQUE (liant I et III)
... le Sujet laisse le Héros et son double se battre (le dramatique)

III. INDIFFÉRENCIATION NOCTURNE
... le Sujet est le Héros: il se découvre double (le lyrique)

I. Exaltation ÉPIQUE
1. Les croisades: l'Épopée, la Chanson de geste.
4. Guerres de Cent Ans à la Renaissance: l'Histoire.
7. Guerres de Religion au Classicisme: Litt. "engagée".
10. De la Révolution à Napoléon.
13. Le rationalisme scientifique.

II. ... suivi d'un "moment ROMANESQUE"
2. Romans antique et courtois.
5. Roman picaresque.
8. Roman baroque-précieux.
11. Roman (pré-)romantique.
14. Roman moderne.

III. ... qui débouche sur le LYRISME (ou s'en inspire)
3. Lyrisme des troubadours.
6. La Pléiade.
9. Lyrisme racinien.
12. Poésie romantique.
15. Surréalisme ... poésie pure.

CHAOS (expansion baroque)
- sensuel-émotionnel
- égalitaire
- amoral

La conscience individuelle: l'Un VS le Tous

Il est vrai que le rire garde une fonction sacrificielle: le fou est le double du roi comme le monstre est celui du héros. Alors, aux dépens de sa victime, il réaffirme les règles communautaires: l'institution sociale s'approprie le rire et la fête, comme elle codifie l'amour par le mariage.[13] Cependant, comme le festin, l'orgie et la violence généralisée, le rire participe de la crise indifférenciatrice, point de départ du sacrifice victimaire.[14] La fête carnavalesque, que Bakhtine a analysée à travers l'oeuvre de Rabelais, témoigne encore de ce processus primitif. Au deuxième chapitre, nous y avons rattaché la tradition orale québécoise: les veillées traditionnelles avec leurs danses, leurs contes et leurs "histoires drôles", souvent grivoises et anti-cléricales.

Le rire, opposé au "sérieux officiel", qu'a su conserver la tradition populaire, le théâtre antique le présentait déjà dans sa dichotomie tragi-comique. Signalons que la comédie et la tragédie grecques ont une origine commune dans un genre hybride, le "drame satyrique", qui découle de la célébration sacrificielle d'un bouc. De même, au Moyen Âge, le théâtre, né du culte chrétien, présente des scènes burlesques. Le drame romantique pratique à nouveau ce mélange du sacré et du rire, cette rencontre des Régimes Diurne et Nocturne propre au mythique et au romanesque.

Bien que Durand ne signale pas dans sa classification du romanesque ce "pendant comique" nocturne (dans le tableau précédent, c'est nous qui avons inclus le roman picaresque), celui-ci n'en demeure pas moins important. Il

---

[13] Au XVIIème siècle, l'état par des mécanismes exclusivement civils tente de contrôler la société dont les bases différenciatrices reposaient auparavant sur les rituels sacrés (chrétiens et païens) de la tradition orale. Au Québec, cette dernière sera appropriée par l'ultramontanisme vers 1860. Voir Dubois, Le Baroque, pp. 159-179, et Bakhtin, Rabelais, pp. 101-121.

[14] G. Bataille relie le rire à l'indifférenciation sacrée: "dans le rire, l'angoisse sacrificielle, le plaisir érotique, la poésie, l'extase". Voir La Divinité du rire, Oeuvres complètes, V, pp. 332-336 et deux "fragments sur le rire", pp. 388-392; la citation précédente, p. 389.

permet de distinguer le genre romanesque, non seulement d'après la dialectique de son imagerie, mais selon son intention narrative. Ainsi, aux côtés de l'épopée et de la littérature courtoise, qui relèvent d'un discours rhétorico-judiciaire (unilingue), existent des parodies de ces genres qui utilisent plutôt un discours dialogique.

D'après les définitions d'Eric Gans, on se souvient que le discours est institutionnel, stipulant une vérité sociale, tandis que le dialogue remet en question sans offrir de réponse définitive. Le premier procède du rituel différenciateur; le second, du désir mimétique qui aboutit à la crise de dissolution. Cette distinction nour permet de mieux appréhender ce que Bakhtine nomme les deux lignes stylistiques du roman européen: le roman des sophistes -un discours unilingue, rhétorico-judiciaire- et le roman plurilinguiste -un discours hétérogène, allant du dialogique au poétique.[15]

2. "Différenciation" des genres romanesques

Le narratif romanesque évolue selon un processus constant de "démythification". À son point de départ (épopée, roman courtois), il se caractérise par une idéalisation abstraite sans pathétique, qui ne remet pas en question la société. Ses attaches au Régime Diurne, auquel est associé un ordre social différencié, sont très évidentes, bien que, déjà au contact de l'hellénisme, le discours commence à se relativiser. C'est cette ouverture idéologique et verbale qui permet d'ailleurs au roman d'apparaître. Au point d'arrivée, avec le roman moderne, le discours éclate dans un multilinguisme libéré des facteurs temporels et spatiaux de la société fermée. Dépassant les deux points de vue que le discours dialogique met en contact (deux classes sociales; bataille des doubles; diurne/nocturne), particulièrement dans

[15] M. Bakhtine, Esthétique, pp. 183-233. Voir le tableau qui suit.

les romans picaresque et romantique, le roman contemporain tend, bien que la sachant impossible, à la conscience individuelle ultime: l'indifférenciation où l'Un absorberait le Tout. Le romanesque littéraire se trouve ainsi balisé d'un côté par un excès de récit (narration d'une histoire) et de l'autre par son manque, étant donné que la conscience débouchant sur "un vrai présent" abolit le récit.[16]

Indépendamment de cette évolution diachronique, tel roman peut ne pas se rattacher à tel genre spécifique: il peut en mélanger plusieurs ou même, comme le roman populaire, se stabiliser à un niveau générique. Ceci importe particulièrement pour le corpus littéraire québécois dont l'évolution sera retardée parce qu'il résulte d'une société fermée jusqu'à la deuxième guerre mondiale.

A. Évolution du romanesque et ses deux distinctions

En s'appuyant sur l'oscillation historique diurne/nocturne qui suit le mouvement sacrificiel du rituel (différenciation/indifférenciation), le tableau suivant reprend les "moments romanesques" durandiens. Nous y avons joint les données stylistiques évolutives du roman, telles qu'énoncées par Bakhtine.[17] Celles-ci recouvrent le même processus de démythification que Girard reconnaît à toutes les formes culturelles: partant d'un mythe primordial hiérarchisant pour arriver à une société démocratique où, tous doubles, nous rivalisons sans pouvoir recourir à la catharsis victimaire. Reprendre l'analyse diachronique de Bakhtine dépasse notre objectif, nous renvoyons le lecteur à son texte. Il importe cependant d'en citer les correspondances avec notre méthodologie.

---

16 Voir B. Dupriez, Gradus (Montréal: Presses de la Cité, 1977), p. 382.

17 Voir Bakhtine, Esthétique, pp. 183-186.

ÉVOLUTION GÉNÉRALE DU ROMAN EUROPÉEN (d'après Bakhtine)

(Différenciation diurne)

DISCOURS RHÉTORICO-JUDICIARE : UNILINGUE (un et abstrait): le discours direct.

ORALITÉ ..... Mythe

... Épopée ..... A. Abstraction de l'idéalisation.

Écriture romanesque — B. Pas de remise en question. — C. Pathos absent.

I. Le roman des sophistes:

... Narration de l'histoire du Héros ...

1. le roman antique et le roman courtois ou de chevalerie (conscience de caste s'opposant à l'épopée parodique)
3. le roman précieux (baroque) ou d'aventures engendre:
   - le roman héroïco-aventureux
   - le roman pathético-sentimental
5. le roman d'apprentissage
7. le roman pré-romantique
9. le roman -idylle (nationaliste et régionaliste)

A. Idéalisation de moins en moins abstraite. — B. Apologétique. — C. Pathos présent.

...jusqu'à la mort dans le drame.

DIALOGUE entre les DOUBLES...

... ad infinitum
... dans la parodie

- la hiérarchie sociale
- le sérieux
- l'intelligence

l'Autorité Patriarcale: le Roi, le Juge, la Famille.

DISCOURS DIALOGIQUE : PATHOS ROMANESQUE

- la sottise (sot, bouffon, fripon)
- le rire (parodie, satire, ironie)
- l'exclu victimaire

... débouchent sur la critique sociale.

...le Héros révèle la conscience populaire et décrit les moeurs...

2.(4.) le roman picaresque: - suit l'épopée parodique; - envers du roman courtois et ensuite du roman baroque.

6. le roman libertin (et le roman satirique)

...le Héros rêve d'un idéal social possible...

8. le roman romantique (et le roman noir ou fantastique)
9. le roman réaliste...

II. Le roman plurilinguiste: ..... **Révolution romanesque** .....

... le JE (Héros double) se désespère...

10. le roman d'analyse: - le personnage-écrivain; - l'auteur-personnage.

et

le roman moderne: - conscience linguistique; - analyse du discours.

DISCOURS PLURILINGUE: PATHOS POÉTIQUE (hétérogénéité)

(Indifférenciation nocturne)

Le terme de "discours", attribué aux trois divisions linguistiques, implique une même intention institutionnelle (rituel idéologique) derrière celles-ci. Mais à travers l'histoire, cette "intentionnalité culturelle" se relativise et se diversifie, ce dont rend compte l'approche stylistique de Bakhtine. Anthropologiquement, le discours fut d'abord unilingue: d'ordre mythique et de style direct.[18] Il comprenait à la fois le narratif rhétorico-judiciaire, au fondement de la Loi, et le lyrique, réponse communautaire par les chants et par le "style ostentatoire" accompagnant le rituel (le chorus grec; la poésie nationaliste). Le genre lyrique, comme réponse d'un individu conscient et en opposition à sa fonction sacrée initiale, ne s'identifie au discours plurilingue que beaucoup plus tard, lorsque, à cause de la démythification, la "présence communautaire" devient inadéquate et inefficace.[19]

En remontant vers le mythe, c'est à l'apparition du genre narratif que nous assistons. Le mythe, différencié du rituel, utilise le discours rhétorico-judiciaire, lequel se traduit par les "structures schizomophes ou héroïques" du Régime Diurne.[20] Ce discours est celui d'un Sujet-observateur qui raconte l'histoire d'un héros non-problématique. Cette narration, directement adressée à un lecteur-écouteur, est en dépendance d'un modèle externe de fiction, une structure mythique. Au cours de l'Histoire, ce discours se relativise jusqu'à permettre au dialogue et à la critique (entre autres par la parodie) de s'exprimer. Le discours dialogique, relatif au genre dramatique, correspond aux structures synthétiques ou dramatiques durandiennes. Il

---

[18] Bakhtine, Esthétique, p. 418.

[19] Gans, Origin, p. 237. Pour la distinction entre les genres du discours qui suit, voir pp. 232-242.

[20] Durand, Structures, pp. 202-215 pour les structures schizomorphes; pp. 399-410 pour les structures synthétiques; pp. 307-320 pour les structures mystiques.

"représente" (remplace) le rituel considéré dans sa totalité: le Sujet laisse le Héros et ses doubles se battre entre eux (rivalité mimétique) jusqu'au sacrifice qui rétablit l'ordre universel en éliminant le désir.

Le discours plurilingue ou multilingue qui débouche sur le genre lyrique présente, à travers des "structures mystiques ou antiphrasiques", le point de vue d'un participant révélant son propre désir: ici, le Sujet et le Héros sont identiques. D'individu restreint à un ordre communautaire par le discours rhétorico-judiciaire, l'homme se transforme ultérieurement en une individualité ouverte au monde. Reprenant les mots de Jean Brun, à la "Loi du Jour" succède la "Passion de la Nuit".[21]

Cette polarisation récurrente entre deux tendances antithétiques au niveau du discours, des symboles et de la représentation nous amène à distinguer, à la suite de plusieurs critiques, deux zones romanesques: le mytho-romanesque et le néo-romanesque.[22] Nous qualifions de mytho-romanesque le roman qui dépend dans ses structures mêmes d'un mécanisme social global proche de la fonction mythique. Régi par un pôle collectif, il privilégie l'action et les rapports sociaux; son réalisme ne fait que refléter une éthique conformiste. Le mytho-romanesque relève d'un art figuratif qui dépend du principe de causalité et de la durée historique. Néanmoins, la chrono-logie du récit qui "finit toujours bien" garde des liens étroits avec une structure interne et un sens intérieur cosmologiques.

---

[21] Les Vagabonds de l'Occident (Paris: Desclée, 1976), p. 147.

[22] Pour une vue d'ensemble plus détaillée, voir Roman et société de M. Zéraffa, son article "Ordre mythique" et son livre Personne et personnage (Paris: Ed. Klincksieck, 1969). Cette distinction entre deux zones romanesques, en plus de rejoindre les polarités de Girard **(Différenciation/Indifférenciation)** et celles de Durand **(Diurne/Nocturne)**, se retrouve à maints endroits sous des vocables différents. C.G. Dubois (Le Baroque) la ramène à deux mouvements morphologiques, le **classique** et le **baroque**, que Fernand Dumont ("La Sociologie") décrit en renversant le sens de classique: **le traditionnel sacré/le littéraire classique.** Dans la même veine que ce

Inversement, le récit néo-romanesque, qui cherche à mettre le temps entre parenthèses, finit mal: il traduit un désir irréalisable de totalité et l'impossibilité de retourner à l'ordre du mythe. Le néo-romanesque relève d'un art formel, d'une esthétique en constante révolution, dégagée de toutes structures ou usant de structures externes. L'Histoire y a perdu son sens ou en propose plusieurs. Le Héros refuse de pactiser à l'ordre socio-moral. Conscient de lui-même (de son double intérieur), il pratique un réalisme critique. Déterminé par un pôle individuel, le néo-romanesque favorise les impressions de l'être plutôt que l'action et il préfère les relations "interpersonnelles" aux rapports sociaux.

Le Mythe (au "sens" cosmocentrique), après avoir chuté dans l'Histoire (le mytho-romanesque qui recherche le "sens" d'une société), tombe en dernier lieu dans la conscience et le langage (deux autres recherches de "sens") qui alors le reprennent à leur propre compte ou encore le nie (le néo-romanesque).[23] S'il est relativement aisé de répartir ces deux types de romanesques aux caractéristiques bien contrastantes, il est plus difficile d'y fixer une classification des différents genres de roman. Il est encore plus ardu parfois de déterminer la place d'une oeuvre particulière, du fait qu'il existe toujours une dépendance/indépendance de la Partie à l'égard du Tout: le présent envers le passé, une minorité envers la majorité, l'écrivain

---

dernier, mais de façon plus systématique, Eric Gans, dans "Vers un principe d'indétermination en critique littéraire" [Revue Romane, 9, No. 2 (1974), 188-189], parle d'un paléo-normatif **"non-classique"** populaire s'opposant à un néo-normatif **"classique"** littéraire. De cette dichotomie se rapprochent les deux oppositions girardiennes de **"mensonge romantique"/"vérité romanesque"** et de **"médiation externe"/"médiation interne"**. La première oppose les oeuvres qui reflètent la présence du médiateur (dans la dialectique du désir mimétique) sans jamais la révéler, aux oeuvres qui révèlent cette même présence. La seconde différencie le Héros qui copie un tiers (médiateur) avec lequel il n'entre jamais en contact (à travers un code religieux ou social, ou même littéraire -ainsi le roman pour Mme Bovary) du Héros qui en face de son médiateur rivalise avec lui tout en le mimant.

[23] Zéraffa, "Ordre mythique," p. 380.

envers la Littérature.[24] Ainsi vis-à-vis d'un mythe, d'un autre roman, de son genre ou de son auteur, chaque roman se trouve dans un rapport de modèle/disciple, une situation de désir et de rivalité.

B. Les genres mytho-romanesques

Certains genres de roman, dans leur dépendance évidente des structures mythiques, sont tout de même facilement identifiables. Le roman courtois (ou de chevalerie), caractérisé par son intemporalité, ses liens au surnaturel, son "verticalisme" de l'au-delà et la valeur héroïque du protagoniste, se rattache beaucoup à l'aventure épique. Si ce mytho-romanesque, au Moyen Âge, n'a de valeur que pour la noblesse et les clercs, la littérature de colportage du XVIIème et du XVIIIème verra à l'étendre jusqu'à la campagne la plus éloignée. Cette littérature populaire rejoint d'ailleurs l'ambiguïté folklorique des traditions paysannes: l'exaltation des passions fixées par un déterminisme astral et humoral (les personnages sont des types) est compensée par une morale exigeante et menaçante. Si le roman courtois survécut longtemps chez le peuple, c'est qu'il était à la fois forme d'évasion et forme d'aliénation au passé nobiliaire, liée à la pensée mythique sécurisante.[25]

Pendant ce temps, au Québec, à la fin du XVIIème siècle, les gens d'Église défendaient "sous peine d'excommunication, la lecture des Romans & des comédies", mais "cette guerre...aux Livres" ne toucha que peu de gens.[26] Quoique le taux d'alphabétisation fût relativement élevée, il semble bien que si "la majorité des habitants ne disposait même pas d'un catéchisme",

---

[24] Zéraffa, Roman, p. 95.

[25] Voir André Mandrou, De la culture populaire au 17ème et 18ème siècles (Paris: Stock, 1964), pp. 143-163.

[26] Baron de La Hontan, Mémoires de l'Amérique septentrionale (XDCCV), (Montréal: Ed. Elysée, 1974), II, p. 76 et I, p. 69.

comme Monière l'affirme, son accès à la "Bibliothèque Bleue" devait être à peu près nul.[27] Seule la transmission orale des contes de fées par les conteurs québécois se rattache à ce corpus mytho-romanesque. Il faut attendre la vague romantique, laquelle transforme le roman baroque et le rend populaire, pour que le Québec prenne goût au roman.

L'analyse du roman précieux (ou baroque) révèle l'apparition du discours pathétique qui se définit par l'apologétique et la polémique. Alors qu'avant lui la supériorité du Héros n'était jamais remise en question, le mytho-romanesque baroque doit défendre ce que celui-ci représente contre des discours et des points de vue étrangers. Il relève donc, par son pathétisme d'accusation et de justification, du "lyrisme ostentatoire" de la présence communautaire. Le discours du roman baroque, parce qu'il est encore organiquement lié à la catégorie axiologiquement hiérarchique du passé, rejoint le mythe.[28] Comme le roman courtois qui, après avoir subi les transformations de l'anonymat et de la prose, devient "populaire" au XVIIème siècle grâce à un procédé de commercialisation -"l'idée d'utiliser des caractères fatigués et des bois défraîchis pour éditer aux moindres frais"-[29] le roman baroque doit son essor au succès des feuilletons dans la presse du XIXème siècle.

Au contact populaire, le roman baroque subit, lui aussi, des transformations: il se métamorphose en roman d'aventures, mélangeant toujours l'amour et l'action héroïque à caractère social. Sous l'influence du romantisme, ce schéma se divise en deux genres nouveaux tout aussi populaires: le roman héroïco-aventureux, privilégiant le côté politico-historique, et le roman pathético-psychique qui se réserve la vie familiale et sentimentale. Le

---

[27] D. Monière, Le Développement, p. 73. Ce taux est chez les hommes de 38.4 p. 100 et de 31.7 p. 100 chez les femmes.

[28] Bakhtine, Esthétique, p. 207.

[29] Mandrou, p. 30.

roman populaire d'hier et d'aujourd'hui se présente donc sous trois déguisements sémantiques (romans d'aventures, historique, sentimental), mais il découle toujours de formes structurales dépendantes du mytho-romanesque.[30] Par son pathos, il défend le pays ou la famille, cette dernière étant un microcosme du précédent, lequel n'est qu'une atrophie du cosmos primitif.

Si le romantisme permet la vogue du roman populaire et s'il appert que l'un et l'autre sont liés par leur symbolisme, il n'en demeure pas moins que stylistiquement leur discours diffère. Alors que le "discours populaire" est mytho-romanesque, le **discours romantique,** plus littéraire et bourgeois, marque le début du néo-romanesque avec l'apparition du JE narratif. La préoccupation de la destinée individuelle devance alors celle du sort de la communauté. Encore faut-il distinguer entre le roman sentimental et le roman historique, tous deux très en vogue au XIXème siècle.

Le roman sentimental offrait un lieu privilégié pour le romantisme, lequel était d'ailleurs né de cette forme romanesque avec Rousseau. Par sa description de la vie intérieure, son emploi d'un langage intime s'opposant à un dire collectif, et par l'utilisation d'un pathos de la faiblesse sans défense et non de la force héroïque, ce romanesque tend à rompre ses liens avec le mythe. Le mytho-cosmique ne prévalant plus (il dégénère dans le roman noir), le Héros cherche à donner un sens à sa propre vie. Néanmoins, le roman romantique se rattache encore au mytho-romanesque par son rêve d'un idéal social possible.

Cette utopie est même présentée comme réalisable dans le roman qui se caractérise par son antagonisme à la ville industrielle et sa glorification de la vie campagnarde féodale. Le regain du christianisme et la découverte

---

30 Pour les relations du roman populaire avec le mythe, se référer à Paralittératures d'Yvon Allard (Montréal: La Centrale des bibliothèques, 1979) et Le Roman populaire de Marc Angenot (Montréal: Presses de l'Univ. du Québec, 1975).

du Moyen Âge par les romantiques indiquent bien que le Héros, face à sa destinée, se sent perdu et a faim d'une sécurité que la religion ancestrale et l'histoire de son pays peuvent lui offrir. Ainsi à un mouvement de démythification s'oppose une réaction re-mythificatrice. Le roman sentimental romantique (mais non le roman sentimental populaire) tient du premier processus indifférenciateur, alors que le roman historique procède d'une re-différenciation calquée sur d'anciennes structures sociales.

Au Québec, l'approche romantique était beaucoup trop individuelle pour une société traditionnelle dominée de plus en plus par le clergé et toujours menacée par l'égide anglaise. Le roman historique, en devenant le premier genre romanesque, répondait à un besoin d'identification communal. Partant de l'origine la plus lointaine jusqu'aux faits les plus récents, ce romanesque aboutit à un réalisme négatif du présent. Il rejoint, de cette manière, l'idéal social féodal préconisé par un certain romantisme. De cette tendance naît le roman-idylle auquel appartient le deuxième grand genre québécois, surnommé le "roman de la terre".

Par leur négation de la dialectique historique et par leur discours rhétorico-judiciaire, le roman historique et le roman de la terre, comme d'ailleurs le "roman populaire", tiennent, répétons-le, du mytho-romanesque. Au Québec, ces trois formes dominèrent jusqu'à environ la seconde guerre mondiale. Si très peu d'écrivains utilisèrent le roman picaresque, c'est que son discours dialogique exprime un point de vue critique qu'il était alors impossible d'énoncer. Ceux qui osèrent (Rodolphe Girard, Albert Laberge, et, pour un roman de veine romantique, Jean-Charles Harvey) ne tardèrent pas à devenir eux-mêmes des victimes émissaires, sacrifiées par l'ultramontanisme afin de garder la communauté traditionnelle intacte.

Bien avant cette répression du roman picaresque par l'ultramontanisme et afin de favoriser le discours rhétorico-judiciaire du roman historique et

celui de la terre, il avait fallu, au XIXème siècle, refréner la vague romantique. Les deux prochains chapitres, consacrés aux débuts du romanesque québécois, analysent ce "courant indifférenciateur" qui provoqua d'abord la publication du premier roman L'Influence d'un livre, suivie d'une vague de romans d'aventures, et qui culmina quelques quarante ans plus tard avec la parution du premier roman psychologique, Angéline de Montbrun.

Chapitre IV

LES DÉBUTS DU ROMANESQUE: L'INFLUENCE D'UN LIVRE

En France, au début du XIXème siècle, la scolarisation obligatoire et de meilleures conditions socio-économiques favorisent la diffusion d'un certain type de romanesque par le feuilleton. Ce succès du roman populaire, dans toutes les classes sociales, s'explique aussi en raison de ses liens avec le roman baroque (précieux), lequel se rattache encore globalement au mythe, comportant une dominante communautaire à laquelle se conforme le désir de l'individu. C'est de ce canevas qu'est né le roman d'aventures qui, exporté au Canada français, influença énormément ses premiers auteurs.

En revanche la fonction du romanesque est d'organiser l'imaginaire selon des structures homologues aux structures d'une situation historique. Aussi, autant est-il nécessaire de retracer les influences littéraires de notre littérature ancestrale, autant l'est-il de situer son "lieu social". Alors seulement peut-on comprendre la première vague romanesque québécoise, ses métamorphoses (la prédilection nationaliste pour le versant historique) et ses échecs (l'élimination de tout contenu passionnel et celle, par conséquent, du roman sentimental lui-même).

1. Les coordonnées sociales et littéraires

Le premier roman publié au Québec fut L'Influence d'un livre d'Aubert de Gaspé, fils.[1] Gilles Thérien affirme qu'il faut considérer ce livre non pas "comme un accident" ou un "quelconque raffinement esthétique", mais bien d'y

[1] Le Chercheur de Trésors ou l'Influence d'un livre (Québec, 1837: rpt. Montréal: Réédition-Québec, 1968).

voir "une véritable mutation, comme celle que l'on retrouve chez les hominoïdes".[2] Afin de saisir ce "sens anthropologique" et de déchiffrer la dynamique culturelle derrière la vogue du roman d'aventures qui suivit, une rapide vue d'ensemble des courants idéologiques de la fin du XVIIIème siècle et du début du XIXème s'impose.

A. Les influences socio-politiques

Pendant les deux décennies qui suivirent à la "Conquête" (1760), l'attitude des Canadiens français se caractérise par une absence de conscience de groupe.[3] Dépaysée par la domination militaire et une tutelle économique et politique étrangères, la population à 80% agricole se replie sur elle-même, autour de ses clochers. Il ne faut pas croire qu'elle acquiesçait totalement au fatalisme médiéval de ses dirigeants, le clergé et les seigneurs, qui, affirmant que toute autorité vient de Dieu, en arrivaient à bénir les Anglais d'avoir sauvé le Canada de l'athéisme révolutionnaire français. Les classes populaires se méfiaient et parfois méprisaient cette élite conciliatrice dont l'Acte de Québec (1774) avait consacré l'autorité et assuré des revenus par les dîmes et les rentes seigneuriales obligatoires. Cette "différenciation" politique, imposée de l'extérieur (donc non unificatrice), n'était d'ailleurs qu'un "plan fort habile pour opposer les Canadiens et les Américains" dans leur quête contre l'Angleterre.[4] Le peuple, sans chef représentatif, ne

---

[2] "Recevoir les oeuvres aujourd'hui," Revue d'Histoire littéraire du Québec, No. 2 (1980-81), p. 104.

[3] Cette "défaite", qualifiée depuis toujours de "Conquête", démontre bien que le colonisé tend à s'approprier par mimétisme le point de vue du colonisateur: l'absence humiliante, camouflée derrière une présence, quelle qu'elle soit.

[4] Marcel Trudel cité par Monière, p. 94. Nous avons utilisé le point de vue historique de ce dernier; voir en particulier, Le Développement, pp. 92, 97, 108, 124, 127, 147, 154.

pouvait que résister passivement. À la campagne, la vie quotidienne se poursuit comme autrefois, ritualisée par la tradition orale.

Bientôt, émergent des rangs de la population, des porte-paroles qui aident au réveil d'une conscience collective. Issue du prolétariat rural, misérable et acculée au trop-plein des professions libérales (droit, notariat, médecine), une petite bourgeoisie professionnelle trouve dans la politique et le journalisme des débouchés pour ses talents. En s'opposant à la bourgeoisie marchande anglaise, elle donne naissance au nationalisme canadien-français et au libéralisme politique. Par l'Acte constitutionnel de 1791, une "médiation interne" entre doubles politiques s'actualise. Dans un premier temps, la dichotomie en deux provinces renforce les oppositions raciales du Bas-Canada, chaque race étant divisée en deux classes dirigeantes: les Anglais, selon les plans économique et administratif, et les Français, en aristocratie cléricale et en petite bourgeoisie.[5] À partir de 1822, avec le Projet d'Union entre les deux Canadas, cette lutte mimétique entre doubles devient virulente.

Peut-être convient-il de signaler que ce conflit, loin de n'être qu'idéologique, résulte de préoccupations beaucoup plus terre à terre relevant de la psychologie "interdividuelle". En effet, l'avènement de la démocratie et du capitalisme en Amérique modifient les relations sociales en encourageant

---

[5] Comme le souligne Monière cet antagonisme se répercute à plusieurs niveaux: "Il y a opposition entre deux pratiques économiques: l'une fondée sur l'agriculture et limitée au Québec, l'autre fondée sur le capitalisme commercial dans une perspective pancanadienne. Sur le plan politique, les forces en présence se servent de différents pouvoirs pour s'opposer, les conseils exécutif et législatif pour les Canadiens anglais et l'Assemblée pour les Canadiens français. Au niveau idéologique, les deux sociétés cherchent à imposer leur Église et leur système d'éducation. Les Canadiens français sont contre l'empire et aspirent à l'indépendance, les Canadiens anglais s'appuient au contraire sur la métropole et veulent maintenir les liens coloniaux. Enfin, les Canadiens français s'opposent à l'immigration pour enrayer la croissance démocratique des Anglais alors que ces derniers, par ce moyen, cherchent à noyer et assimiler les Canadiens français. Jusqu'en 1837, l'Assemblée législative sera le lieu privilégié de ces affrontements." Le Développement, p. 119.

la compétition. L'argent devient le signe privilégié de la dialectique mimétique de puissance. Les Canadiens français convoitent la condition avantageuse des Canadiens anglais et la prospérité américaine, entrevue par le contact de la presse et grâce au voisinage géographique. Ils envient le sort de cette colonie qui a su, elle, se libérer des liens coloniaux. Individuellement, beaucoup "succombent" au désir (mimétique) d'une vie meilleure en émigrant. D'une façon plus collective, afin d'améliorer leur condition matérielle, les paysans souhaitent l'abolition des taxes foncières proposées par les marchands anglais et refusent surtout de financer les travaux publics au profit de ceux-ci et d'éponger le déficit du Haut-Canada à même les fonds du Bas-Canada.

La lutte économique par le boycottage des produits anglais et la "guerre des subsides", qui amena la dissolution (indifférenciation) de l'Assemblée, conduisent à la Rébellion des Patriotes. Ce groupement politique était fortement appuyé par un peuple exaspéré "par la crise économique, l'inflation, le chômage, les épidémies (attaques répétées du choléra en 1832 et 1834), les mauvaises récoltes de blé et par le pourrissement de la situation politique".[6] Mais pour que toutes ces causes socio et économico-politiques suscitent la débâcle finale, il leur fallut être dynamisées de tout un contexte culturel.

B. Les influences socio-culturelles

Le rôle joué par la petite bourgeoisie professionnelle dans le réveil collectif des Canadiens français oblige à analyser deux influences de France

---

[6] Monière, p. 139. A. Fauteux dit dans Le Duel au Canada (Montréal: Ed. du Zodiaque, 1934) qu'"avant que le choc des gens du Doric Club et des Fils de la liberté (les doubles) ne déclenchât enfin la révolution attendue... d'un bord à l'autre de la rue l'on était toujours prêt à en venir aux mains. Les frictions étaient surtout fréquentes entre les patriotes dont l'esprit était de plus en plus monté et le militaire dont l'outrecuidance

qui la marquèrent: le voltairianisme et le romantisme, forces "plurilinguistes-indifférenciatrices" par excellence, la première par son anticléricalisme et son libéralisme, la seconde en promouvant la liberté individuelle. Que ces deux "idéologies" aient pu séduire cette élite s'explique par la "médiation externe" du désir. Au contraire de la "médiation interne", relation de désir/obstacle propre aux doubles se concurrençant l'un l'autre et dont relève toute la dialectique politique explicitée ci-haut, la "médiation externe" s'instaure lorsque l'instance médiatrice (le médiateur-modèle dont le sujet-disciple imite le désir) se situe en dehors du monde auquel appartient le sujet, ou du moins de façon très éloignée spirituellement.[7]

Le petit bourgeois canadien-français est fasciné par la France non seulement parce qu'elle est la mère-patrie, mais du fait que toute son éducation dépend de cette culture. Souvent même, il va outre-mer pendant plusieurs années pour s'instruire. Longtemps, la relation de ces intellectuels avec la France s'inscrit dans cette dépendance du disciple envers son maître et plusieurs conflits découlèrent de cette situation coloniale. Joseph Doutre, le premier, dans sa Préface au Fiancés de 1812 (1844) déplorait "ce préjugé en faveur de l'étranger" européen qui fait dédaigner tout ouvrage indigène.[8] Mais, avant que de tels hauts cris soient proférés contre l'influence étran-

---

était de son côté intolérable"; pp. 219-220. Quant au choléra, il est "la vengeance d'un Dieu méprisé": "l'évêque ordonne une série de prières et de cérémonies religieuses", tentant de "redifférencier" le chaos épidémique (semblable à la peste dans le mythe). En politique, on "accuse formellement ... le gouvernement anglais d'être à l'origine de l'épidémie" par son incompétence en matière d'immigration (processus de victimisation du mauvais double). Voir Nos Racines, XI (Montréal: Robert Laffont, 1980), pp. 1216-1219.

[7] Voir Charles Castella, Structures romanesques et vision sociale chez Guy de Maupassant (Lausanne: L'Âge d'Homme, 1972), pp. 14-16. L'auteur y condense très bien "la catégorie de la médiation" girardienne. Voir supra, p. 90, note 22.

[8] Guildo Rousseau, Préfaces des romans québécois du XIXème siècle (Montréal: Éd. Cosmos, 1970). Aux XXème siècle, deux importantes querelles ressortent de cette dialectique médiatrice. Maria Chapdelaine (1916) de Louis

gère française, celle-ci assure son empire pendant plusieurs décennies grâce aux journaux anglais et français du Canada.

Selon Marcel Trudel, si sous le Régime français l'influence de Voltaire ne se manifeste que par le libertinage et la frivolité, par après, "(p)endant plus d'un demi-siècle, (ce dernier) a été notre seul maître de littérature, notre seul professeur d'histoire et de philosophie". Cette "vaste inondation voltairienne (1760-1830)", faite à partir des États-Unis et de la Grande-Bretagne, dénonce en particulier l'intolérance religieuse et vante les mérites de la démocratie, de l'égalité devant la loi et de la liberté de pensée et de parole. La presse canadienne se fait la propagandiste de ces idées: "l'histoire de notre journalisme, écrit Trudel, se confond longtemps avec l'histoire du voltairianisme".[9] Ainsi l'esprit de l'Encyclopédie dut filtrer lentement mais sûrement de la petite bourgeoisie jusqu'aux masses.[10]

Face à la révolution américaine, les classes populaires manifestent une neutralité bienveillante parce qu'elles reconnaissent la validité de son idéologie démocratique. Avec espoir elles croient ensuite que la révolution française viendra les libérer de la domination anglaise. Puis, Napoléon ravive leur rêve de liberté: dans les années 1830, le prénom de l'empereur se multiplie dans les registres baptismaux.[11] Le culte bonapartiste et son mythe littéraire deviennent même un catalyseur de la nationalité canadienne-

---

Hémon est vilipendé avant d'être mythifié par de nombreuses imitations. De 1946 à 1948, Robert Charbonneau s'oppose à plusieurs écrivains français qui persistent à considérer la littérature canadienne-française comme une annexe de la littérature française.

[9] L'Influence de Voltaire au Canada (Montréal: Fides, 1945), I, pp. 9, 124; II, pp. 253, 256.

[10] Voir Monière, p. 147. Ce dernier contredit Trudel qui croit que la paysannerie ne fut pas affectée (II, p. 257). Monette semble plus objectif.

[11] Claude Galarneau, "La Légende napoléonienne au Québec," Recherches Sociographiques, 23, Nos. 1-2 (1982), 163-174. Aubin recevra le prénom de l'empereur, parce qu'employant l'initiale N (Aimé-Nicolas) la population assume qu'il ne pouvait s'appeler que Napoléon.

française auquel s'ajoute le nom de Papineau: deux promesses d'une victoire prochaine.

Le peuple, enfin, non seulement sympathise avec les Patriotes dont les chefs étaient voltairiens,[12] mais il adhère incontestablement à la cause nationaliste par son appuie électoral accordé aux députés radicaux contre l'oligarchie britannique. En plus d'indiquer l'effervescence d'une collectivité, ce passage de la neutralité à la participation montre bien qu'en tant qu'individu par le vote, chacun se reconnaît le droit de questionner les structures hiérarchiques traditionnelles, défendues par le clergé et les seigneurs.[13] On ne se nourrit pas de Voltaire pendant des décennies impunément: vers 1830, les petits bourgeois professionnels avaient assimilé ses idées. Bientôt, une nouvelle force, le romantisme, vient s'ajouter à cette influence. Selon Trudel, en 1835, il est possible d'"être en même temps franchement romantique et franchement voltairien",[14] les deux mouvements s'opposant aux structures traditionnelles qui limitent la liberté individuelle.

En France, les attaques romantiques contre la société du début du XIXème siècle sont ce que furent les attaques voltairiennes contre la monarchie française. En fait, la solitude et l'ennui du "mal du siècle" s'expliquent sociologiquement "par la rupture des groupes sociaux traditionnels, des hiérarchies, provoquée par la Révolution".[15] Fini le statisme "différenciateur" du classicisme qui par élimination et concentration voulait rendre le

---

12 Trudel, I, p. 214. Sur la valeur mythique de Papineau, voir le chapitre X des Mémoires intimes de Louis Fréchette, pp. 117-132.

13 Michel Serres dans Rome, le livre des fondations (Paris: Grasset, 1983) démontre que les "suffrages" sont des morceaux du pouvoir royal divisé: le roi exclu, lynché (le meurtre sacrificiel), définit le groupe.

14 Trudel, I, p. 215.

15 Durand, Le Décor, p. 59, voir aussi p. 135.

moment éternel! Le "règne du baroque" s'installe avec ses révoltes, sa poursuite folle du changement, son tourment du passé et de l'ailleurs, ses insatisfactions et ses déchirures.

Le discours unilingue socio-politique qui jusque là avait régi la norme, maintenant, sonne faux: il devient synonyme du Mal alors que l'exception en vient à incarner le Bien. Le lyrisme s'invertit (supra, p. 88): mythique, il célébrait une société cosmocentrique; romantique, il glorifie la victime qui auparavant était vilipendée et mise à mort. Avec le romantisme, nous assistons à un certain démontage du mythe; sa perspective change. Autrefois, le Héros s'opposait à une victime-Autre tandis que le Sujet était le transcendant social. Maintenant, le Sujet s'actualise dans la victime même: c'est elle qui possède la parole. Aussi la violence communautaire ne peut-elle plus se transformer en acte de pacification-purification; au contraire, elle est mise en accusation. Méprisant les règles sociales, le Héros, à la fois Sujet et victime, favorise dans sa "quête" sa propre conscience et ses relations personnelles aux dépens de son rôle social. Plutôt que la loi matrimoniale qui règle les relations amoureuses dans la société traditionnelle, il choisit l'amour-passion exacerbé par la jalousie ou cristallisé dans l'interdit (adultère, inceste, perversion): dans les deux cas, lutte de possession pour le pouvoir contre l'Autre (la société).

Au Canada français, la présence du romantisme au début du siècle semble assez erratique. Toutefois, bien avant qu'il ne reçoive la permission officielle d'importer directement des livres de France en 1844, cette littérature avait pris de l'importance. Elle s'était infiltrée au pays par l'entremise de librairies américaines et grâce aux vaisseaux en provenance d'Europe.[16] Mentionnons aussi l'influence de ceux qui voyagent en France pour y étudier comme F.-X. Garneau en 1831, et aussi celle des visiteurs ou immigrants comme

[16] Voir Trudel, I, p. 129, et Bisson, pp. 16, 21.

le Suisse N. Aubin (en 1834). Selon David Hayne, toute une génération préromantique surgit à partir de 1830. En 1837, "nul doute possible: le jeune romantisme, avec tout ce qu'il comportait de violence, de fantaisie et d'horreur macabre, faisait invasion".[17] À la liste d'oeuvres fantastico-romantiques que celui-ci fournit, ajoutons la publication du journal picaresque d'Aubin, Le Fantasque, auquel collabore de Gaspé, fils. Remarquons d'ailleurs que la plupart des romans du XIXème siècle n'échappe pas à la nécessité d'être publiés dans les journaux et les revues.

C. L'influence du roman-feuilleton

Le feuilleton québécois n'avait pas les mêmes avantages financiers qu'en retiraient les écrivains français. Néanmoins, il permettait la diffusion à peu de frais d'un certain type de romanesque à toutes les classes de la population.[18] Il n'est guère facile de vérifier la distribution des journaux à la campagne et de certifier leur impact. D'après les Archives, "l'ordre des chevaliers de la croix", surnom donné à ceux qui étaient incapables d'apposer leur signature, est encore bien vivant au moment de la Rébellion.[19] Néan-

---

17 "Sur les traces du préromantisme canadien," Mouvement Littéraire de Québec 1860, Vol. I des Archives des Lettres canadiennes (Ottawa: Éd. de l'Univ. d'Ottawa, 1961), pp. 22-23.

18 En France, le feuilleton permet aux romanciers, qui avaient perdu le mécénat des aristocrates et avaient été écarté du pouvoir "bourgeois", de survivre financièrement. Au Québec, vu la pauvreté et la presqu'inexistence des maisons d'édition, c'était la seule façon pour un auteur d'être publié. Voir Hayne, "Sur les traces," p. 23.

19 Fernand Ouellet, "L'Enseignement primaire: responsabilité des Églises ou de l'État," L'Éducation au Québec (Montréal: Boréal Express, 1971), p. 29. Voir aussi, pp. 18, 27, 41. La fréquentation scolaire passe de 18,401 en 1829 à 41,791 en 1830, grâce à la mise sur pied d'un système d'école par la Chambre d'Assemblée de 1824 à 1832. Bien que celui-ci soit détruit par le rejet de la loi scolaire en 1836 et la tourmente révolutionnaire, la décennie 1840 verra une restructuration scolaire. En 1891, le Québec comptait 26.6% d'illettrés chez les 20 ans et plus, et 17.2% chez les 10-19 ans.

moins, il est logique de supposer qu'avec la montée du niveau d'alphabétisation, chaque famille possède au moins un de ses membres qui puisse lire les nouvelles de l'extérieur. Nul doute, la lecture du feuilleton a dû captiver cet auditoire déjà friand de contes et de légendes.

Après les années 1837-38, des sociétés littéraires et des salles de lecture succédèrent aux sociétés politiques et nationales. Le public instruit et la circulation du livre augmentant, "il est probable que l'on lisait davantage": ce qui expliquerait les nombreuses critiques, les mises en garde et souvent les attaques contre la vague grandissante du roman, responsable, disait-on, de la corruption des moeurs.[20] Mettant de côté pour un temps l'orientation rationnelle du Logos à la base de la "littérature cultivée", qui n'existait au Canada français qu'en tant qu'importation colonisatrice pour une petite minorité, le romantisme, par le feuilleton, libère un imaginaire tributaire du mythe tout-puissant.

Le fantastique et l'héroïsme du roman populaire perpétuent l'atmosphère des contes récités aux veillées. Comme la légende, le feuilleton à ses débuts devait être lu à voix haute. Comme celle-ci, il n'implique pas non plus une critique de la société, sécurisant le lecteur en expliquant l'ordre social suivant la tradition. Toujours comme la légende, son univers, largement mytho-imaginaire, repose sur une causalité autre que celle régissant le réel et implique une transgression quelconque de l'interdit socio-religieux. Signalons qu'à la différence du corpus folklorique, la plupart du temps, les protagonistes de ces romans ne sont pas des gens du peuple. Il n'en reste pas moins que par l'écriture simple et les péripéties compliquées, où

---

[20] Hayne, "Sur les traces," pp. 10-11. Voir Yves Dosteler, Les Infortunes du roman dans le Québec du XIXème siècle (Montréal: Hurtubise/HMH, 1977), pp. 78-79. Les romanciers sont alors accusés de flatter et de débrider l'imagination, d'énerver le coeur, d'avilir les femmes et l'amour, de spéculer "sur les regrettables instincts de l'humanité". En résumé, d'être anti-religieux et anti-sociaux.

l'action (suivant un conflit manichéen) l'emporte sur les motivations, ce romanesque est écrit pour la masse: il ne sort pas du peuple, comme le fait le conte, mais le rejoint.

Si par son éclatement baroque, le romantisme est propice au mytho-romanesque populaire, par contre, il encourage l'individualisation. La lecture, en devenant de plus en plus un phénomène privé, conduit à une prise de conscience personnelle. Plus que dans le roman historique privilégiant l'action sociale, le roman d'aventures et plus spécifiquement le roman sentimental concrétisent à travers le thème de la passion cette valorisation du moi. Cette tendance culmine en 1881 avec Angéline de Montbrun. Malheureusement, chez Laure Conan, selon le romantisme le plus extrême, cette expansion du moi se dilate jusqu'au mysticisme et au refus de la vie.

Chronologiquement, cette problématique d'une conscience personnelle est précédée par celle d'une "dislocation collective" dont dépend le romantisme. Aussi en premier lieu convient-il d'analyser L'Influence d'un livre, qui cristallise formellement de façon exemplaire le mouvement baroque indifférenciateur de la Rébellion. Dans les structures internes de ces deux romans, quoique différemment, nous retrouvons les coordonnées socio-littéraires qui favorisèrent l'émergence du romanesque au Canada français.

2. Ambiguïté romanesque de "L'Influence d'un livre"

Pendant longtemps, la critique littéraire jugea le roman de Gaspé, fils, comme un fatras romantique, n'en retenant que certaines parties: les deux légendes, des portraits pittoresques et quelques scènes savoureuses. Ce n'est que récemment que l'on s'attarda à ses structures immanentes. Dans une étude d'inspiration jungienne, Louis Lasnier superpose les chapitres et les condense en un schéma unique qu'il identifie au processus d'individua-

tion: l'intégration symbolique par le Moi fragile (Charles Amand) de son Ombre (Lepage-Mareuil, Capistrau, Bras-de-fer) et de son idéal d'innocence (Saint-Céran, les étudiants).[21] Toutefois, avant de relever de la psychanalyse, toute quête héroïque découle du mythe; sa fonction individuelle dépend d'abord de l'anthropologie culturelle. Il importe aussi de différencier la "quête" du héros du processus alchimique que ce critique confond.

Alors que le Héros mythique (et par homologie, tout initié) remporte la victoire contre son double monstrueux (rétablissement des différences contre l'indifférenciation dangereuse) et assure la continuité de l'ordre communautaire, le Héros alchimique intègre son Ombre et s'assure la sacralité ambivalente des dieux primitifs. Or, cette union alchimique des contraires, au lieu de réintroduire le Héros dans la communauté comme un de ses membres, l'en exclut: devenu chaman ou grand-prêtre, il concrétise l'ambiguïté de l'Androgyne et du Dieu pluriel. Il n'est guère nécessaire d'insister sur le fait que les héros dédoublés de L'Influence sont éloignés de toute sacralisation même figurative. Saint-Céran par son mariage intègre la société et relève du Diurne; Amand, considéré comme un fou, rêve de succès illusoires et dépend du Nocturne: entre les deux Régimes, comme entre ces deux protagonistes, aucune union (alchimique) n'est réalisée.

Remarquons enfin que Lasnier fait subir deux transformations radicales au texte afin de le plier à sa thèse. Si Amand s'intéresse à l'alchimie, c'est non pas en vue d'une "sacralisation chamanique", mais bien afin d'acquérir de l'or, signe de puissance: tout le récit est basé sur l'utilisation de la magie noire, laquelle inverse et nie la recherche alchimique (magie

[21] La Magie de Charles Amand (Montréal: Québec/Amérique, 1980). Il faut regretter le fait qu'il n'existe pas de version critique de L'Influence d'un livre. Seulement alors pourra-t-on se rendre compte que la censure de l'abbé Casgrain, des plus simples changements (le titre, citations et allusions littéraires) jusqu'à la manipulation la plus radicale (l'expurgation du "roman sentimental"), occasionna un déplacement structural interne et une réduction de la portée de l'oeuvre.

blanche). De plus, comment accepter cette interversion de paragraphes entre le premier chapitre et les deux derniers, opération nécessaire pour démontrer l'évolution de son héros, plutôt que sa stagnation, comme le texte le propose?

De façon plus systématique, Louise Desforges, à partir des théories de Todorov, Greimas et Bremond, analyse la discontinuité des multiples histoires du récit.[22] En établissant "un parallèle de structure événementielle" entre celles-ci, l'auteur démontre qu'elles offrent à la problématique canadienne-française des "réponses irréductibles l'une à l'autre": l'oeuvre s'insérerait ainsi dans une "super structure idéologique globale".[23] Le monde magique d'Amand qui permet le bonheur dans la misère serait celui du prolétariat que le clergé encourage. Mareuil représenterait la solution condamnable de tuer l'envahisseur anglais. Le choix de Saint-Céran dans le compromis indiquerait l'opportunisme de la bourgeoisie.

Alors que Lasnier intègre les légendes à son prototype structural, Desforges les rejette comme des "hors-d'oeuvre". Celles-ci, dit-elle, "ne s'intègrent pas au reste du récit (toujours au niveau de la causalité) et ne peuvent se comprendre que dans un modèle pluridimensionnel qui tiendrait compte d'une forme de pensée qui a prévalu dans le passé".[24] À l'inverse aussi de Lasnier, ce critique reconnaît la pluralité du texte de L'Influence, mais en dernier lieu elle le réduit au seul discours de la bourgeoisie:

> Le texte tire son origine d'autres textes, dont le "texte social" du Canada français au XIXème siècle, mais aussi les textes d'auteurs prédécents, anglais ou français (d'où la bourgeoisie tire sa "culture"). Par sa supériorité dans le système social et comme possesseur d'une culture "importée", l'auteur devient un moraliste

---

22 "Nouveau Regard critique sur le premier roman écrit en Canada: L'influence d'un livre," Voix et Images du Pays, No. 5 (1972), pp. 15-56.

23 Ibid. pp. 54, 55, 17.

24 Desforges, p. 55.

> qui voit et réfléchit à travers la grille de son échelle de valeurs le monde dans lequel il vit, et assigne à chacun une place définie qui vise à prolonger, à reproduire ce monde.[25]

Il semble exagéré de transformer ainsi de Gaspé en défenseur conscient des valeurs bourgeoises de son époque. André G. Bourassa voit, au contraire, dans ce roman "un premier refus des structures traditionnelles":

> Car non seulement Aubin et de Gaspé ont-ils vécu ensemble des expériences de contestation et d'exil, mais on retrace chez eux un refus constant de l'ordre établi en lettres aussi bien qu'en politique.[26]

Sans être aussi catégorique, nous croyons qu'il est erroné d'affirmer que L'Influence d'un livre, bien que publié en pleine crise nationale, soit "totalement étrang(er) à l'histoire qui se fait".[27] Nous verrons que ce roman non seulement doit sa naissance à une situation révolutionnaire, mais son incohérence formelle reflète la problématique de son temps.

A. Une tendance plurilinguiste

D'après Bakhtine, le genre romanesque n'est possible que lorsque socialement se croisent différents (au moins deux) points de vue, styles, pensées linguistiques et textes de discours.[28] Cet "hétéroclisme" idéologique propice à l'éclosion romanesque se retrouve au Québec au début du XIXème siècle et se concrétise avec la parution du premier roman. En réalité, ce dernier ne dépend pas seulement de "l'influence d'un (seul) livre", comme son titre semble le suggérer, mais, entre autres, d'une multitudes de citations et

---

[25] Desforges, p. 56.

[26] Surréalisme et littérature québécoise (Montréal: Éd. de L'Étincelle, Inc., 1977), p. 17.

[27] Jean-Cléo Godin cité par Lasnier, p. 11.

[28] Voir Esthétique, pp. 410, 431.

d'allusions littéraires, d'emprunts à la tradition orale, aux moeurs de son temps et au romantisme. L'obsession qu'Amand nourrit à l'égard du Petit Albert se dédouble au niveau de l'écriture même: l'auteur, imbu de références culturelles, ne peut que pasticher et travestir les différents discours laissant une impression d'inachevé, de flou et même de comico-ironique. Par son ton parodique, L'Influence tient d'abord du roman picaresque.

Déjà la tradition orale, par ses liens mythiques, présentait tout un côté picaresque qu'il convient de mentionner. Des coutumes comme le charivari, le mardi-gras, les contes "rabelaisiens", les chansons sur la lascivité des curés, les prières ou rituels religieux inversés manifestent un courant burlesque constamment à l'affût. Le personnage d'Amand, maintes fois qualifié de fou à cause de ses croyances superstitieuses, tient de la figure mythique du bouffon (le sot, le fripon) qui, issu de la classe populaire et propre au roman picaresque, implique un regard critique sur la société. Amand, comme ce personnage, tout en étant étranger à la vie quotidienne, reflète une certaine remise en question de celle-ci: il est l'analogon d'une classe sociale démunie intellectuellement et matériellement. Ce protagoniste, toutefois, demeure ambigu et le lecteur éprouve devant lui un certain malaise, bien que son comportement provoque le rire et le mépris chez Saint-Céran.

Beaucoup plus prononcée est l'ironie de l'auteur. Tenant du mouvement baroque, celle-ci est d'ailleurs bien marquée stylistiquement soit par des parenthèses ("secret qui fut gardé jusqu'à ce qu'ils purent se rendre chez leurs voisins", 24) mais surtout par des notes: à propos des éditions contrefaites d'ouvrages d'Albert-le-Petit ("Amand m'a assuré, lui-même, qu'il tenait un véritable exemplaire de l'original qui lui avait été donné par un Français", 13), sur un livre promis par un Français (94), sur Saint-Céran

bourgeois prêtent à rire ("ces gens-là travaillent à ma fortune ... les filles prennent des rhumes dans la salle de bal", 89) et aussi les coquettes (85-87).

Mais c'est surtout la crédulité des paysans que l'auteur attaque (voir les notes pp. 9, 13, 14, 24): il stigmatise leurs superstitions (ex.: pp. 38-39). Notons que toute attitude religieuse véritable est absente, mêmes les gestes et paroles du curé dans la "légende du beau danseur" relèvent de la magie. Ainsi les circonstances amènent-elles Amand à croire au démon et au pouvoir magique de la main-de-gloire (la prophétie de la sorcière, la confession de l'"homme de Labrador", son sauvetage de la tempête, la découverte du trésor), bien que le narrateur ne cesse de rationaliser les événements.

Si L'Influence ne se rend pas jusqu'à l'anticléricalisme, nous devons cependant reconnaître chez de Gaspé, comme chez son ami Aubin[29], l'influence d'un Voltaire ironique. En plus d'une citation de ce dernier dans la préface, les trois interventions d'étudiants dans le récit rappellent son humour satirique. Mentionnons la scène où des étudiants en médecine (dont Saint-Céran fait partie) s'amusent dans une salle d'autopsie (45-52). Le macabre de la description d'un vol de cadavre et leurs plaisanteries près des "débris" d'un cadavre d'enfant (46) ne sont pas sans parodier le respect habituel que comportent le sacrifice et la mort.

En dernier lieu, il est à se demander si le roman ne met pas ironiquement en cause les croyances sur lesquelles repose l'ordre féodal (la culture officielle et aristocratique): ne parodierait-il pas la foi même en la

---

[29] Paru en août 1937, son journal Le Fantasque qui "ridiculis(ait entre autres) les actes de l'administration, eut un succès immédiat". Comme un éditorial de 1838 le signale, "LE FANTASQUE EST REBELLE". Aussi s'attire-t-il maints ennemis du côté de la hiérarchie en place. Comme L'Influence, il participe des structures mentales de l'époque régies par le Régime Nocturne et le mouvement baroque indifférenciateur: son nom même le suggère. Voir J.P. Tremblay, À la recherche de Napoléon Aubin (Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1969), pp. 41-42.

Bible? Comme symbole inversé de celle-ci, le Petit Albert qui guide Amand dans sa "quête" ne peut que le conduire à des pseudo-victoires et non à une intégration sociale. Après s'être débarrassé de sa fille et après la mort de sa femme, Amand, toujours rejeté par la société, s'enfer-me dans sa chaumière, perdu dans ses rêves.

Anti-héros, Amand ne peut qu'accéder au Régime Nocturne (la folie). En fait, non seulement, celui-ci est assujetti à cette symbolique, mais l'existence du roman même en dépend car, sans le Petit Albert et surtout sans le meurtre de Guillemette par Mareuil, la compréhension du récit et de toutes les histoires qui le constituent devient impossible. Lié ainsi au romanesque fantastique, L'Influence tiendrait du roman noir ou gothique. De même que le conte s'écrit au moment où l'on commence à douter de la véracité du folklore, le roman noir paraît quand on ne croit plus au surnaturel. Il existe donc une unité intrinsèque entre le récit de L'Influence et ses deux légendes. L'avènement du roman gothique en Europe est étroitement lié à la déconstruction du vraisemblable d'origine religieuse.

Le XVIIIème siècle, en favorisant le rationalisme et l'individualisme, rompt l'univers en deux mondes distincts: celui régi par les lois connues et l'autre, inexplicable, où le Mal et la Mort, sans les réponses réconfortantes de la religion (du mythe), règnent plus fort que jamais. Comme le terme "gothique" qui renvoie au passé, ce romanesque idéalise plus ou moins avec nostalgie la vie paysanne d'autrefois, en condamnant, selon une même ambiguïté, la "décadence" présente. L'Influence offre bien ces deux lieux communs dans la célébration du patriarche (57-60) et dans sa critique acerbe contre la société bourgeoise (83-90): ambivalence entre les valeurs "naturelles" (la tradition) et celles dites civilisées.[30] Selon cette optique, le roman

[30] Voir l'étude de Margot Northey sur L'Influence en tant que roman gothique, The Haunted Wilderness (Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1976), pp. 33-41. Alors que c'est à partir du mythe (vision cosmologique du monde) qu'autrefois la société culturelle se fondait et se différen-

correspond à un appel ultime vers l'autre monde, une dernière quête de spiritualité, une tentative extrême de purger cathartiquement sa culpabilité et ses peurs.

Nul doute que le romanesque québécois initial tient de la première période du roman gothique européen qualifiée, d'après les données d'Yvon Allard, de "frénétique":

> Il s'agit fréquemment, dit-il ... d'un fantastique finalement expliqué et systématiquement fabriqué qui finit par sombrer dans le burlesque à l'instar de certains films d'épouvante où l'accumulation détaillée devient ridicule et ne provoque que l'hilarité nerveuse ou l'ennui frustré.[31]

Mais l'impulsion subversive qui en est la cause demeure. Ce romanesque, aujourd'hui si populaire dans le thriller policier et celui d'horreur, est symptomatique d'une agitation socio-historique (l'indifférenciation girardienne) et des sentiments de nostalgie et de terreur que le Canadien français des années 1830 a dû éprouver. En effet, la "tentation du fantastique caractérise un écrivain qui comprend que sa culture ne peut l'aider à maîtriser le réel" observe Irène Bessières sur le roman gothique américain:

> L'ambivalence culturelle qui produit la romance américaine correspond à un double mouvement ... de désintégration, de dépouillement de la vieille conscience et de formation latente d'une nouvelle.[32]

Au Québec, cet affrontement des doubles se triple: le Canada français VS l'Angleterre, le Canada français VS la France, et l'opposition entre la vie traditionnelle paysanne et la vie industrielle bourgeoise qui reprend celle

---

ciait, le gothique procède inversement en fondant artificiellement (jeu stylistique) le surnaturel (l'improbable) à partir de l'utilisation de l'ancien code social: à la foi succède le doute. Voir Bessières, Le Récit fantastique (Paris: Larousse Université, 1974), pp. 207-209.

[31] Paralittératures, p. 60.

[32] Bessières, pp. 118, 134.

entre la Nature (le Mythe, la terre, la foi) et la Culture (l'Histoire, la ville, le rationnel). Dans l'impossibilité d'agir, le principe de causalité (les décisions individuelles) s'affaiblit et l'importance est accordée à l'événementiel (le hasard). Dans L'Influence, Amand, malgré toute son énergie et son vouloir, n'est jamais responsable de ce qui lui arrive; le hasard le guide. Quant à Saint-Céran, son unique décision de devenir médecin lui est imposée de l'extérieur: il la doit au refus d'Amand de lui accorder sa fille en mariage.

Le roman présente les caractéristiques que Ruskin stipule comme inhérentes au gothique: la sauvagerie (le meurtre de Guillemette), la variabilité (la structure embrouillée, l'"errance" des personnages), le naturalisme (la participation de la nature), le grotesque (Amand, Capistrau, la vieille Nollet, l'autopsie, Clenricard), la rigidité (les personnages-types).[33] Pourtant, il ne rejoint pas le genre fantastique parce qu'il manque de suspense: le lecteur ne pouvant s'identifier au narrateur qui ne participe pas à l'action. Toute catharsis est aussi empêchée du fait que l'auteur explique immédiatement tout le mystérieux, plutôt que de ne le dévoiler qu'à la fin, s'il y a lieu. En plus de détruire ainsi l'ambiguïté vitale du gothique entre le surnaturel et le rationnel, l'auteur, par un surplus de rationalisation, nuit à la libération du fantastique et à son actualisation dans l'oeuvre.

L'Influence ne garde pas moins une dimension tragi-comique: s'y mêlent à la fois l'ironie, la pitié et un malaise qui, parfois par leurs aspects intentionnels, parfois par leurs implications symboliques, participent d'un certain multilinguisme. Cette intention de pluralité est énoncée clairement

---

[33] Cité par M. Northey, p. 5. Ces critères rejoignent ceux de l'oeuvre baroque, tels que déterminés par Jean Rousset dans La Littérature de l'âge baroque en France (Paris: Librairie José Corti, 1965), pp. 181-182 (l'instabilité, la mobilité, la métamorphose et la domination du décor), et par C.G. Dubois dans Le Baroque, pp. 59-62, 82.

par l'auteur qui se réclame de Shakespeare et se fait fi des unités (1). Dans sa préface, son but, dit-il, est d'"exploiter" les moeurs complexes de la "nature humaine" dans une situation historique concrète:[34] le "premier roman de moeurs canadien" visant à décrire le "coeur humain", la "pensée", la "réalité"; "peindre les hommes tels qu'ils se rencontrent dans la vie usuelle" (1-2) (sauf Mareuil et Amand, qui par leur statut d'exception, conféré par l'auteur, échapperaient au réel, relevant ainsi de l'imaginaire et du mythe). Toutefois, sachant que l'idéologie du préfacier ("discours" parlant du récit: en réalité une post-face voulant s'allier la critique) diffère radicalement de celle du romancier (une "fiction" racontant le monde)[35], il convient de se demander quels liens le récit romanesque, malgré le projet pluraliste de l'écrivain, garde avec la pensée unilingue mythique.

B. Une tendance unilinguiste

Au delà du sens conscient ou même subconscient (symbolique) du texte, nous pouvons découvrir une structure intrinsèque qui le relie au mythe. Déjà, la transcription des deux légendes nous ramène par l'intermédiaire de la tradition orale à l'ordre mythique. Il est encore plus significatif de se rendre compte que la conception traditionnelle de "raconter une histoire" contamine la narration même du roman. En effet, la présence constante du narrateur dans le texte, l'encadrement du récit par la préface et le dernier chapitre et, enfin, la formule d'introduction -"Autrefois dans une cabane" (3)- assimilable au "Il était une fois", sont des procédés typiques du

---

[34] Sur la vérité historique des faits et détails du roman, voir D.-M. Hayne, "Les Origines du roman canadien-français," Le Roman canadien-français, Vol. III d'Archives des Lettres canadiennes (Montréal: Fides, 1971), p. 48.

[35] Voir "La Préface et ses lois: avant-propos romantique" dans Le Discours du roman d'Henri Mitterand (Paris: P.U.F., 1980), pp. 21-34.

conte. Étant donné la complexité du roman, sa longueur et surtout le fait que nous y retrouvons de multiples "histoires" se dédoublant les unes les autres, il est préférable de le considérer en tant que roman-feuilleton. L'Influence n'a pas paru ainsi, mais la publication en deux livraisons (14 et 17 avril 1837) du troisième chapitre dans Le Télégraphe sous le titre "Le Meurtre", comme plus tard celle de ses deux légendes, indique bien que ses structures dépendent d'une articulation sérielle, caractéristique propre au roman populaire. Un examen de la "chronotypie" du roman, selon les données de Bakhtine, révèle qu'il tient à la fois du roman d'aventures d'épreuves et du roman d'aventures de moeurs.[36] Tous les deux se caractérisent par une non-participation historique, bien que les héros s'y mêlent étroitement et qu'une certaine unité temporelle unifie les épisodes de la vie courante.

Au roman d'aventures d'épreuves (auquel se rattache le roman gothique) appartient le temps statique sans causalité où joue le pur hasard avec ses thèmes privilégiés de la rencontre et de la route. Le monde y demeure abstraitement étranger: "pays anonyme ... (d'un) auteur qui ne sait pas les noms, ne sait pas les mots et nomme indifféremment 'cabane', 'chaumière' ou 'édifice' la masure où se terre son héros".[37] L'homme solitaire subit des épreuves d'apparence formelle et rhétorico-juridique sans aucune portée socio-politique et qui ne le transforment aucunement: Amand en est le héros typique et son nom indique bien que ses "amours" magiques sont le pivot central de ce genre de "roman de sophistes".

Le protagoniste-type du roman d'aventures de moeurs se rapproche plutôt de Saint-Céran. Bien que toujours relié au hasard, le héros est ici responsable: il choisit sa route et subit une métamorphose. Le nom même de Saint-Céran rend compte de ce processus d'intégration -"s'insérant"- dans la soci-

---

[36] Voir Esthétique, pp. 242-260, 261-276.

[37] Introduction de L'influence, par Léopold LeBlanc, p. V.

été. Le chronotype concret et circonscrit est encore imprégné de thèmes folkloriques, bien que cette description de la vie communautaire ne touche guère au héros qui vit replié sur lui-même. Aux thèmes de la rencontre et de la route du genre précédent s'ajoutent deux nouveaux chronotypes révélateurs d'une certaine évolution individuelle, celui de la chambre de Saint-Céran et celui de la salle de bal, bien que ce dernier soit négatif.

Différencier les deux protagonistes par leur "quête" s'avère beaucoup plus fructueux dans une perspective girardienne. La recherche héroïque du roman d'aventures, rappelons-le, donne une réponse au "comment" accéder au Pouvoir (le côté historique: héroïco-aventureux, lié à l'épopée) et à la Femme (le côté émotionnel: pathético-sentimental, lié aux troubadours) à l'intérieur des cadres sociaux. Après avoir exclu tout le décor gothique de L'Influence, il est facile de repérer la double quête aventureuse. En fonction des influences baroques, déjà étudiées, les héros se dichotomisent selon leur recherche respective. Saint-Céran est d'abord motivé par son amour pour Amélie; devenir médecin n'en est que le corollaire. Le rêve d'Amand est de devenir puissant et respecté de la société (symbole de l'or). Comme père d'Amélie, ce dernier cumule une deuxième fonction, celle du mauvais double, un rôle rempli par le vilain gothique. Selon Desforges, une "schématisation des relations d'oppositions entre Saint-Céran et Amand révèle...l'antagonisme de leurs mondes": entre les deux existe "une sorte de duel ... à coups de livres".[38] Suivons succinctement le "roman" de chacun (voir le tableau suivant).

Amand est un paysan croyant non éduqué, affamé de respectabilité. Par sa foi au surnaturel, il représente le héros mythique dans sa "quête de pouvoir" ou encore l'adolescent de "passage" (rite) vers le monde adulte. Son initiation implique quatre étapes. L'épisode de la poule noire lui apprend qu'il

[38] "Nouveau regard," pp. 35-36.

STRUCTURES MYTHIQUES DE "L'INFLUENCE D'UN LIVRE"

(en tant que roman d'aventures)

CULTURE
Différenciation
Hiérarchie
Justice
Rationnel

FONDATION DE LA LOI COMMUNAUTAIRE
(et du récit) avec le meurtre originel, **III**, repris par la communauté avec le "sacrifice" de Mareuil, le transgresseur, **IV**, **VI**.

NATURE
Indifférenciation
Chaos instinctif
Violence généralisée
Surnaturel inversé:
le Petit Albert

ST-CÉRAN (bourgeois éduqué)
Amour
FEMME
Phallique

DÉDOUBLEMENT du SUJET et

DOUBLE QUÊTE

multipliée dans divers épisodes qui reprennent l'une ou l'autre dans une constante

BATAILLE DE POUVOIR

(semblable à **III**)

AMAND (paysan ignorant)
Puissance
OR (argent)
Moyen utilisé: magie noire
Anale

IV. Justice rituelle:
St-Céran VS Mareuil
succès exécuté, **VII.**

V. Quête amoureuse:
St-Céran initié(succès) par...

L'ÉTRANGER

VI. Amélie:
St-Céran VS Amand
échec

I. L'alchimie: échec

II. La poule noire:
Amand VS Dupont
échec

III. ...

VII. Initiation des étudiants (succès)

St-Céran (VS Amand)
succès: fausse chandelle
échec: vol du bras

HYPOCENTRE NARRATIF
Du cadavre-victime surgit la vie:
équilibre des doubles:
St-C. devient médecin,
Amand obtient sa "main"

VII. L'autopsie:

Amand (VS St-Céran)
échec: fausse chandelle
succès: vol du bras

MESSAGES MYTHO-LÉGENDAIRES
pour éviter la violence

VIII. Retour d'Amand: initiation pour la...
IX. Quête de puissance: (échec d'Amand)

BRAS-DE-FER

X. Cap-au-Corbeau:
Amand + Capistrau VS étudiants
échecs

XI. Île d'Anticosti:
"Sirène" VS "King Fisher"
succès
Clenricard VS Amand(succès)
"le trésor"

XII. Episode "moderne":
(inversion romantique)
Le bal:
St-Céran + Dimitry VS société
succès "cynique"

Autres épisodes

ST-CÉRAN: devenu médecin et marié...

... intègre la société dans la COMPROMISSION...

Échange social par le MARIAGE, **XIII.**

(Résolution de la bataille)

AMÉLIORATION (?)
Rétablissement de la paix.

AMAND: estime de lui-même; don de livres par St-C.;

XIV. ... mais Amand garde ses ILLUSIONS...

ne doit se fier qu'à lui-même, alors que dans celui de la main-de-gloire il se procure l'objet magique. La scène du Cap-au-Corbeau représente la bataille contre les forces monstrueuses (la caverne, les excréments, la tempête) dont il sort indemne alors que Capistrau, son doublet, est sacrifié. En dernier lieu, prisonnier dans l'île du "méchant" Clenricard, il découvre un trésor et parvient à s'évader. Son retour en de beaux habits, jouant les rôles du bon père et du sage chercheur "rêv(ant) de bonheur" (96), correspond au couronnement final du héros.

Saint-Céran, protagoniste éduqué et anti-superstitieux, représente le héros bourgeois (doublet du narrateur) qui, tout en croyant à "l'âge industriel" (1), respecte les valeurs familiales traditionnelles. Sa "quête de pouvoir" se traduit par l'appropriation de la femme. Comme l'autre recherche, elle suit de très près la transformation héroïque: faute - châtiment - purification - félicité. Après une vie de débauche au Haut-Canada (le "pays-d'en-haut" mythique), qui symbolise à la fois la faute et le châtiment d'avoir voulu se marier sans s'être auparavant "gagné" une place sociale, le héros intègre l'ordre communautaire en participant à la condamnation d'un meurtrier et en étudiant la médecine. Enfin, après avoir épousé Amélie, il vit "des jours pleins de prospérité et de bonheur" (95).

Si nous avons omis les trois chapitres qui furent édités à l'extérieur des cadres du roman (III, V, IX qui constituent plus du quart du texte), ce n'est pas parce que nous les considérons comme des "hors-d'oeuvre", ce que la critique a souvent fait jusqu'à présent. Au contraire, nous sommes assuré que ces trois "métaphores" fondent l'ordre mytho-romanesque de la "quête" héroïco-aventureuse d'Amand et celle pathético-sentimentale de Saint-Céran.

La situation marginale de Mareuil dans le récit, en tant que personnage secondaire, et dans la société, en tant que meurtrier assoiffé de sang (2-16), explique le statut négligeable que lui accorde Desforges comme re-

poussoir de Saint-Céran.[39] Selon Lasnier, il représenterait l'instinct du mal dont le "mode de fonctionnement" est la violence physique.[40] D'après nous, cette signification symbolique, qui rejoint l'interprétation girardienne, situe ce protagoniste à l'avant des deux héros, comme fondateur de l'ordre social et de l'ordre du récit. Sans Mareuil, l'interaction entre Amand et Saint-Céran est non seulement annulée, mais le premier se trouve, sans main-de-gloire, dans l'impossibilité de poursuivre sa recherche et le second ne peut "s'insérer" dans la société, car cette évolution est dépendante de l'accusation du meurtrier et de l'utilisation de son cadavre pour ses études de médecine.

Alors que "la geste" de Mareuil unifie formellement les deux recherches héroïques, les deux légendes, plutôt que de "n'apport(er) rien de nouveau à l'histoire",[41] fournissent à chacune des "quêtes" une structure mythique qui détermine l'action respective des deux personnages principaux. Nous verrons que le récit de "L'Homme de Labrador" actualise la dialectique de tout comportement social fondé sur le mimétisme d'appropriation de la puissance et propose la solution mythique à une audience communautaire dont Amand fait partie. Quant à la légende de "L'Étranger", c'est à Saint-Céran qu'elle s'adresse. Au contraire de l'autre qui régissait l'action, celle-ci régularise mythiquement le désir: il est interdit "d'enlever" une jeune fille et même de la fréquenter sans l'approbation parentale. Après ces préliminaires d'ensemble sur L'Influence considéré comme roman d'aventures, poussons un peu plus loin l'analyse en examinant les structures mythiques des différentes "histoires" qui le constituent.

---

39 "Nouveau regard," p.37.

40 Magie, p. 36.

41 Desforges, p. 37.

3. "L'Influence": un "mythe à tiroirs"

Contrairement à la structure mythique qui couvre une périodicité longue (annuelle ou saisonnière), l'"allure sérielle" du roman populaire est beaucoup plus rapide, pouvant se réduire à quelques heures, d'où sa tendance à multiplier les événements.[42] Un peu comme le "mythe à tiroirs", qui tire son origine de l'amalgame de plusieurs mythes et dont les épisodes sont calqués les uns sur les autres, la complexité de L'Influence résulte du dédoublement d'une structure habituellement unique et de l'appropriation d'autres "histoires". Aussi, s'agit-il, après avoir distingué les différents épisodes du récit, d'en analyser les structures comme si chacun de ceux-ci était un mythe en soi.

A. "Désir de puissance" et justice

Comme les deux premiers chapitres mettent en scène des rituels, il est facile d'en discerner les structures mythiques. La description de la misère d'Amand (sa "chaumière mal assurée sur ses fondements", 7) indique le "manque" initial qui caractérisait le conte. La date du quinze août, deux fois sacrée parce qu'elle commémore l'Assomption de la Vierge et la naissance de Napoléon, marque bien l'importance de la décision d'Amand: son désir de "faire" de l'or correspond par son symbolisme solaire à la "quête héroïque" de puissance, redifférenciation d'un ordre nouveau où il serait le maître absolu. Ainsi, dans son rêve "ascensionnel", il se métamorphose en dieu: "on l'adorait, on l'aimait, on l'enviait"(8).

Amand subit une première défaite dans le domaine de l'alchimie parce que la transformation qu'elle implique -devenir chaman par l'unification des doubles- n'est pas ce qu'il recherche. Dans une deuxième tentative, il a recours à la magie noire. Croyant aux vertus du Petit Albert, il y puise les

---

[42] Voir Lévi-Strauss, L'Origine, pp. 10-11, 105.

règles d'un jeu superstitieux qui exige le sacrifice d'une poule noire: substitution tardive au sacrifice humain où la victime émissaire est remplacée par une victime sacrifiable.[43] Chez le peuple, cette confusion entre occultisme (Satan) et la religion (Dieu) est chose courante: une attitude relevant de l'ambiguïté mythique primordiale.[44] La poule est liée à l'ordre humain par sa domestication et s'en différencie par sa couleur noire, symbole des peurs de la nuit et de la mort. À ce côté néfaste s'ajoute le lac vers lequel du haut de la montagne les deux compères descendent: passage de l'ascension héroïque à l'abîme d'un "immense voile noire"(13).

L'atmosphère du sacré terrible se traduit par la peur de Dupont et par ses doutes. Même la chanson folklorique qu'il entonne pour se "rassure(r)" (11) participe du vertige sacrificiel: son symbolisme érotique simpliste ("J'ai débridé mon bidet... Et je l'ai mené à la fontaine. Il en a bu 5 ou 6 seaux. Il a vidé la fontaine") transpose dans le domaine amoureux l'appropriation mimétique. En vue de l'efficacité du rituel, certaines règles doivent être suivies. L'ambiguïté mythique est assurée soit par la sacralisation du temps (à minuit: entre deux jours), soit par la transgression (le vol d'une poule; la défense de posséder des reliques et de faire le signe de la croix) ou encore grâce à des signes magico-religieux: les "trois pas en arrière" de Dupont lorsqu'il entend son nom; tremper une branche de coudrier "trois fois dans les eaux du lac"(12) (trinité divine ou désir triangulaire); le feu couvert de verveine (l'herbe des sorcières); les paroles cabalistiques...

---

[43] Girard, Violence, p. 372.

[44] Au Québec, au début et au milieu du XIXème, comme dans la France des XVIIème et XVIIIème siècles, les ouvrages d'Albert le Grand connurent une vogue surprenante. Voir S. Marion, Origines littéraires du Canada français (Ottawa: Ed. de l'Univ. d'Ottawa, 1951), pp. 41-43. Voir aussi R. Mandrou, De la Culture populaire aux 17ème et 18ème siècles, p. 72.

En raison de l'inversion du rituel de la poule noire, exécuté au nom du diable (en vue d'un but individuel) et non au nom de Dieu (en vue d'un but communautaire), les deux personnages doivent s'identifier au Mal. Cependant Dupont, en se dissociant du projet d'Amand, rend le sacrifice stérile: Amand demeure sans richesse et sans pouvoir. Sa dernière tentative "fraternelle" avec Dupont ayant échouée, il renie l'humanité en laquelle il n'a "plus confiance désormais"(14). Réduit à la solitude complète (le contraire de la solidarité produite habituellement par le sacrifice), il ne lui reste plus qu'à projeter une autre "quête", relançant ainsi le récit vers un autre épisode.

Dans l'introduction de cette nouvelle aventure, l'auteur rend compte des différentes causes de la violence. Il conçoit que l'on puisse tuer son ennemi par vengeance ou son amant par jalousie, mais non par simple soif de sang. Il inscrit cette perversité morale dans le physique même de son prochain personnage: Mareuil aura le caractère thériomorphe propre au double monstrueux -une brute et un tigre (16). Sa description l'identifie immédiatement au mauvais double: "malédiction de Dieu incarné", taille et force prodigieuses, yeux sombres et étincelants, sourire de bagne et pour finir l'horrible portrait, "deux protubérances...derrières les oreilles" qui l'associent irrémédiablement à Satan.

Les causes apparentes de la violence importent peu: elles dégénèrent toutes d'une confrontation mimétique, ayant pour moteur le désir de puissance sur l'Autre. Ainsi s'explique le fait obscur qu'"il n'y a(it) pas d'objet à (l')action (de Mareuil), pas de mobile apparent au meurtre qu'il commet" (sauf le peu d'argent qui ne semble pas assez pour éveiller la cupidité).[45] La bataille du pouvoir entre les doubles rend intelligible ce meurtre autrement incompréhensible et sous la description de cette "lutte de la mort avec

[45] Voir Desforges, p. 37.

la vie"(19) se retrouve avec un certain érotisme la dialectique sadomasochiste:

> Par un saut involontaire Guillemette se trouva corps-à-corps avec son assassin, qui trembla, en sentant l'étreinte désespérée d'un mourant et en entendant, près de son oreille, le dernier râle qui sortait de la bouche de celui qui l'embrassait avec tant de violence, comme pour faire un cruel adieu à la vie(19).

Du point de vue sacrificiel, ce meurtre sans bénéfice communautaire est inversé, ainsi en est-il des rôles des participants. Guillemette, un colporteur étranger, représente donc par son association avec Saint-Céran le bon double victimaire. Mareuil, dont le nom (substitué par Casgrain à celui de Lepage) se rapproche beaucoup de Mal-oeil, "mauvais-oeil", est le grand-prêtre du Mal, ce qui est déjà signalé par toute une symbolique nocturne: "lueur lugubre... relief horrible... visage sinistre enfoncé dans l'ombre", "tranquillité effrayante"; il contemple le marteau d'un "sourire infernal...enveloppé dans les plis de son immense robe"; il éprouve de la "joie (au) bruit du corps qui tombait sur le plancher" (18-19).

Le bon repas, "l'opiat mélangé au vin"(18), de même que le marteau sont des lieux communs sacrificiels. L'ambivalence du dernier symbole est certain, pouvant servir à construire ou à détruire.[46] Comme pour la massue dont il dérive, le marteau dans la main du brigand indique le pouvoir pervers de dominer par écrasement; dans la main du héros, il devient le symbole du châtiment légal. Entre les mains de Mareuil, il représente la force brutale et primitive d'un sacrificateur satanique:

> ...quelque chose d'inexprimable, qui n'est pas de ce monde mais de l'enfer, passa sur son visage; il resserra involontairement le marteau, écarta la chemise du malheureux étendu devant lui, et, d'un seul coup de l'instrument terrible qu'il tenait à la main, il coupa l'artère jugulaire de sa victime(19).

---

[46] "Massue", Dictionnaire des symboles (Paris: Seghers, 1974).

Comme dans le mythe, le Cosmos participe au vertige sacrificiel: "la tempête régnait dans toute son horreur, et le sifflement du vent, mêlé au bruit de la pluie et au mugissement des vagues, se faisait seul entendre" (20). Mareuil lègue le cadavre à la mer en furie (Régime Nocturne), puis il s'endort d'un sommeil révélateur. Inversement au songe solaire d'Amand qui n'a rien de répréhensible, ne faisant qu'identifier le désir d'élévation sociale propre à l'homme, le cauchemar de Mareuil dépeint la situation d'impuissance totale à laquelle il vient de se condamner en transgressant la loi sacrée qui interdit le meurtre (la violence contagieuse). À la symbolique diurne du rêve d'Amand s'oppose celle nocturne du cauchemar de Mareuil. Dans le premier, un esprit angélique invitait le rêveur à partager son trône céleste. Dans le deuxième, une belle jeune fille au visage dévoré par le cancer fait des gestes d'invitation au rêveur, qui prisonnier dans un tombeau de marbre noir, est lié à un cadavre de vieillard et tourmenté par des vermisseaux. En versant le sang de Guillemette, le "mauvais double" victorieux a redoublé sa puissance, mais, par sa transgression de la Loi (la "voix intérieure"), il s'est ostracisé lui-même de la société (21).

Dans le quatrième chapitre, le sacrifice ritualisé de la société primitive est remplacé par le système justicier contre le transgresseur.[47] L'introduction de ce nouvel épisode présente les coordonnées d'une société inscrite dans l'historicité. Celle-ci n'en demeure pas moins régie par le mythe sacrificiel:

> Le gibet, avec toute sa solennité, sa populace silencieuse, ses officiers en noir, son ministre de l'évangile, le bourreau et sa dernière pensée - la mort! (22)

---

[47] Voir Girard, Violence, pp. 142, 412.

Cette même concrétisation du "Tous contre l'Un" dans l'appareil justicier (la "ruée collective" VS le transgresseur) se retrouve lors de l'arrestation de Mareuil: celui-ci "saisi ... et entouré (se voit) oblige(r) de succomber au nombre"; il est ensuite lié par une "vingtaine de personnes" (24, 25). La garde armée près du prisonnier, durant la nuit, relève du même thème.

Comme dans les épisodes précédents, le texte accuse des liens cosmologiques: "la tempête mugissait avec fureur, la pluie tombait par torrents, les éclairs sillonnaient la nue et le tonnerre grondait comme au jugement dernier" (26). Au cours de moments si sinistres, les plaisanteries du "diseur de bons mots de la paroisse" (25) et celles de François Rigault (27) démontrent bien l'ambiguïté propre au rituel. Saint-Céran, dont l'intervention permet l'arrestation de Mareuil, est le mandataire de la communauté. Comme Guillemette, il s'identifie au bon double. Mais, contrairement à lui, il sort vainqueur de l'affrontement contre le transgresseur et assure la continuité sociale.[48] Par son insistance auprès du père Ducros afin que ce dernier raconte une légende, Saint-Céran demande à la tradition orale et ainsi au mythe d'entériner son comportement à l'égard de Mareuil.

B. "L'Étranger" et son message légendaire

Ce titre du cinquième chapitre condense la perspective mythique de la légende beaucoup mieux que les noms qu'on lui a donnés par la suite: légende de Rose Latulippe ou celle du "diable, beau danseur". L'étranger, en effet, est anthropologiquement le type même de la victime émissaire. Venant de l'extérieur de la communauté, il actualise la "différence", l'Autre, l'en-

---

[48] Les doubles se reconnaissent toujours par des traits les liant l'un à l'autre. En Guillemette qui est colporteur, nous reconnaissons l'adjuvant-double de Saint-Céran qui est un voyageur. Ce dernier, en devenant médecin, s'oppose à la fois à Amand, en tant qu'alchimiste, et à Mareuil qui pratique illégalement la médecine.

nemi. Mieux que le coupable transgresseur de la Loi sociale, celui-ci est avec le fou et l'infirme, la victime sacrifiable idéale.

Par son statut de "voyageur", le père Ducros représente bien cet étranger: il a "passé trente ans au service de la compagnie du Nord-Ouest" -le Nord mythique- et il n'est "revenu que depuis quelque temps au sein de sa famille, étonnée de son retour" (26). L'ambiguïté de son comportement le relie à la victime et au sacrificateur, les doubles sacrés du rituel primitif. Il arrive le mardi gras, comme Satan dans la légende, chez des gens qui lui offrent à boire et qui ont une "fille à marier", laquelle adore la danse: un dédoublement complet du conte. Ducros présente aussi un aspect thériomorphe: il a "le regard farouche; et une immense paire de favoris rouges qui lui couvraient la moitié du visage donnait quelques chose d'atroce à sa physionomie" (26). Par son rôle de conteur et du fait qu'il tient "dans sa main droite, avec l'immobilité d'une statue, un grand sabre écossais" (26), il est possible de reconnaître le grand-prêtre sacrificiel: à l'arme sacrée en action se substituent les paroles légendaires qui renouvellent l'effet bénéfique du mythe.

Le début du conte présente l'habituel encadrement qui assure la continuité entre la réalité et la narration et, par conséquent, sa véracité. L'expression "enterrer le Mardi Gras" (30) souligne déjà la connotation sacrificielle de la fête carnavalesque telle qu'étudiée par Bakhtine: banquet et danse qui se terminent par la représentation d'un démembrement d'une prétendue victime et de la simulation d'une naissance.[49] Le conte malgré son "décor" socio-historique ne narre rien d'autre qu'une "nuit de désordre" (35), une "fête qui tourne mal" structurée sur le mythe primordial.

---

[49] Bakhtin, Rabelais, pp. 196-277. Voir aussi Durand, Structures, p. 255.

Comme la plupart des légendes, celle-ci présente (de façon double) le manger et le boire rituels dans les cadres d'une célébration. Contrairement à la critique qui s'attarde à l'interdiction de "danser sur le mercredi des cendres" (29-30), nous croyons que la transgression est d'abord d'ordre sexuel. Déjà les métaphores "prendre la rose" et "effeuiller la marguerite", d'où découlent le nom des deux jeunes filles, proposent cette interprétation. Plusieurs passages tendent à confirmer ceci:

1. Sans José, le prétendant de Marguerite, qui a toute la confiance du père ("Le nom de José sembla radoucir le bonhomme", 29), celle-ci n'aurait pas eu la permission d'aller veiller: un refus aurait été un affront pour l'amoureux légitime.

2. Le conte s'arrête sur le fait que Rose "contre son ordinaire ... avait tenu, toute la soirée, fidèle compagnie à son prétendu (Lepard): c'était assez naturel; ils devaient se marier à Pâques suivant" (31).

3. Lorsque Rose accepte l'invitation de l'étranger, "le pauvre Lepard (se mord) les lèvres à en faire sortir le sang. L'inconnu n'abandonna pas Rose de la soirée, en sorte que le pauvre Gabriel, renfrogné dans un coin, ne paraissait pas manger son avoine de trop bon appétit" (32-33).[50]

4. La vieille tante avertit Rose que "c'est bien mal ... d'abandonner le bon Gabriel ... pour ce monsieur" pas très catholique, selon elle (37). Ce passage indique clairement qu'il s'agit d'un affrontement de doubles selon une dialectique triangulaire dont Rose est l'enjeu (l'Objet de la "quête amoureuse").

5. À la proposition de l'étranger d'être à lui pour toujours, Rose jette "un coup d'oeil sur le malheureux Lepard", qui déjà s'est blessé aux lèvres de jalousie:

> "-- J'entends, dit l'étranger d'un air hautain, vous aimez ce Gabriel? ainsi n'en parlons plus.
> -- Oh! oui ... je l'aime ... je l'ai aimé ..." (34).

---

[50] Signalons que cette comparaison de Gabriel à un cheval rappelle l'ambiguïté thériomorphe dont son nom tient -Lepard (léopard). Par l'association au cheval, symbole sexuel important déjà utilisé dans la chanson de Dupont, Gabriel est ainsi relié à José, à l'étranger et même au curé, qui ont tous un cheval.

Cette dernière opposition marque l'échec du bon double (le fiancé légitime: l'ange Gabriel?) aux dépens du mauvais double qui veut l'enlever de son milieu naturel.

L'étranger cumule les traits ambigus du "monstrueux mythique": beau, yeux sournois et enflammés de colère (33); son "superbe capot de chat sauvage"; ses gants et son casque qu'il garde curieusement; sa grimace infernale lorsqu'il avale de l'alcool "baptisé" d'eau bénite. Après le coup fatal de minuit, l'identité satanique se révèle de plus en plus jusqu'à la confirmation par le curé, lequel prend la relève de Gabriel dans une confrontation ultime.

L'arrivée du curé, "saint vieillard" (35) venu défendre Rose, rappelle celle initiale de José venu chercher Marguerite: tous deux symbolisent la légitimité sociale. Au contraire, l'arrivée tardive de l'étranger, son cheval trop fringuant, son habillement luxueux contrastant avec les "nippes" traditionnelles de José, représentent l'exception à la règle et manifestent déjà ses intentions de séduire et d'enlever Rose. La poudrerie dans laquelle disparaissent José et Marguerite signifiait pour la première fois la participation de la nature au vertige sacrificiel. C'est de même par un temps "bien mauvais" (32) qu'apparaît l'étranger. Enfin, lorsque le curé part secourir Rose, il rencontre une tempête de neige identique.

La jument avance, néanmoins, avec une "rapidité incroyable (grâce à) Sainte-Rose qui aplanissait la route" (36). Ce miracle d'une symbolique diurne (la virginité, la rapidité, le ciel, la flèche, l'activité) s'oppose au phénomène "nocturnal" du cheval maléfique: "la neige est fondue autour de lui et ... ses pieds portent sur la terre" (l'ardeur érotique, la chaleur, la terre, le cercle, la passivité). Cette dernière thématique (associée au désir sexuel) englobe tous les gestes de l'étranger: la danse continuelle, le collier de perles et d'or et les paroles séduisantes.

Le curé qui s'est substitué au fiancé déchu, reconnaît immédiatement le diable et rivalise avec lui: il considère la danse comme occasion de péché, passe "son étole autour du cou de la jeune fille" et prononce "des mots latins que personne ne (peut) comprendre" (36). Frappé au visage par l'étole du prêtre, Lucifer "dispar(aît) aussitôt avec un bruit épouvantable et laissant une odeur de soufre qui pensa suffoquer l'assemblée" (36) (le dragon, l'enfer). Cette victoire héroïque contre l'esprit du mal, par son caractère violent et communautaire, rappelle le sacrifice victimaire.[51]

À cause de sa transgression sociale, Rose est elle-même victimisée. Le sang qui a coulé de sa main (métaphore sexuelle) la lie à la violence et au sacré. Objet de désir dans la dialectique suprême entre le Bien et le Mal, elle appartient en dernier lieu au vainqueur, le curé. Aussi doit-elle se consacrer à Dieu.[52] Sa vie virginale de "sacrifice" au couvent rachète sa faute et sa mort la métamorphose en victime. Ses funérailles, auxquelles est accourue une foule de curieux, réactualisent le rituel victimaire et réaffirment l'ordre différencié communautaire: "cérémonie lugubre" sur laquelle repose "la légèreté des gens du monde" qui y assistent (37), camouflage d'une violence fondatrice de paix communale.[53]

Plutôt que d'être superflue, la légende se rattache par sa structure au chapitre qui la précède et à celui qui la suit. Un parallèle s'établit entre les gardiens qui entourent le criminel Mareuil puis le père Ducros, les spec-

---

[51] L'acte d'exorcisme est une violence perpétrée contre le diable, lequel est souvent assimilé à quelque grosse bête. Sur le pouvoir de la parole diurne VS le danger nocturne, voir Durand, Structures, pp. 173-175.

[52] Par deux fois, ce lien d'appartenance de Rose au curé est souligné dans le texte: il "la rapproch(e) de sa poitrine où il avait reçu son Dieu le matin" (36), et il la "coll(e) sur son sein" lorsque plus tard elle perd connaissance. Cette dernière référence, trop sensuelle pour Casgrain, sera censurée. Annexe de L'Influence, p. 36.

[53] Toute mort se sacralise en commémoration du meurtre originel fondateur. Voir Girard, Des choses, pp. 112-118.

tateurs qui sont témoins de l'affrontement entre le curé et le diable, ceux qui sont présents aux funérailles de Rose et enfin la foule qui assiste à l'identification du cadavre de Guillemette par Mareuil (inversion du curé qui identifie Satan). La punition du transgresseur est en corrélation étroite avec l'existence même du groupe.

À la suite du message mythique contre la transgression proclamé par la légende, il reste à conclure l'épisode de la lutte pour le pouvoir entre Mareuil et Guillemette. De vainqueur qu'il avait été contre Guillemette, Mareuil se retrouve vaincu à cause de l'accusation de Saint-Céran. Devant la foule et un magistrat qui joue le rôle de justicier sacrificateur, une dernière confrontation a lieu. Mareuil, face à la dépouille mortelle de sa victime, jure de son innocence. Plutôt que de nous faire part du procès, le récit fonde la culpabilité du meurtrier sur la superstition paysanne: le sang qui coule du cadavre de Guillemette accuse irrévocablement Mareuil. Le coupable est par la suite conduit à la prison du district de Québec où Saint-Céran assiste à la pendaison. Avec la victoire-vengeance du bon double est rétabli l'ordre social.

La légende, pour Saint-Céran qui en a demandé le récit, prend un sens spécifique: elle énonce la conduite amoureuse permise. En effet, la thématique de l'amour introduit dans le roman une problématique entièrement nouvelle: celle du désir mimétique qui a pour objet non plus la puissance pour elle-même ou métaphorisée par l'or, mais une femme. La légende suggère comment doivent se faire les échanges matrimoniaux afin d'éviter la violence. Examinons cette dialectique propre au roman sentimental. L'enjeu de la rivalité entre les doubles a beau différer, le schéma demeure le même. Amand s'oppose aux projets amoureux de Saint-Céran, parce que celui-ci lui a refusé de l'argent et des livres: deux moyens de revalorisation. L'échange social, dont le mariage extra-sanguin est une forme primordiale, est régi par

la Loi afin d'éviter la violence. Le fait qu'un contrat réciproque entre les deux protagonistes s'avère impossible explique leur animosité.

Dans sa "quête amoureuse", Saint-Céran, identifiable au bon double, aurait pu combattre Amand, si celui-ci avait été un être monstrueux: l'enlèvement n'aurait été alors rien de plus qu'un sauvetage héroïque. Mais devant l'ambiguïté du père (sa quête "innocente"), il est impossible au jeune homme de lui soustraire sa fille, sans risquer le déshonneur du couple même. Il lui faut s'assurer auparavant une fonction sociale irréprochable, devenir médecin. Alors seulement, lui sera-t-il permis d'intégrer la communauté en se mariant.

Si Amand a "défendu à sa fille de communiquer avec" le jeune homme (41), c'est qu'il le considère comme un étranger parce que ce dernier a refusé de pactiser avec lui. Le voyage de Saint-Céran dans le Haut-Canada le relie au mythique; son saut dans le "torrent de la débauche" (42) le relie au satanique. Lorsqu'Amélie transgresse l'interdiction de son père, en se rendant à un rendez-vous secret, la nuit, près du fleuve, elle aussi rejoint le Régime Nocturne.[54] Mais au contraire de Rose qui s'est donnée à l'étranger (la piqûre et le sang correspondaient à la perte de sa virginité), l'honneur d'Amélie est sauf: l'"arbre, jeté par les flots sur le rivage" (Annexe, 44a), sur lequel les deux amoureux s'assoient, indique bien la passivité virile. La parole (la conversation) l'emporte sur l'action: la leçon traditionnelle du conte folklorique a porté ses fruits. Saint-Céran reconnaît qu'il lui faut d'abord quitter le nomadisme et s'établir professionnellement, avant de pouvoir "se payer" une femme (l'argent = le pouvoir).

---

[54] Ainsi s'explique la censure de toute cette scène par l'abbé Casgrain: cette transgression contre la Loi du père était trop imprudente et trop dangereuse pour la vertu d'une jeune fille.

C. L'autopsie, "hypocentre narratif"

Si l'on considère le dernier chapitre comme une post-face, le septième chapitre se retrouve au milieu du roman. Cet épisode représente l'axe central du récit par l'atmosphère qui s'en dégage et par sa composition. Son ton tragi-burlesque tient de l'ambiguïté primitive du religieux: le dionysiaque aboutit à la douleur sacrificielle d'où surgit en retour une joie pacificatrice. C'est ce thème (la vie naît de la mort) qui se dégage du texte: grâce au cadavre de Mareuil, Saint-Céran peut devenir médecin et Amand peut obtenir sa main-de-gloire. La mort du criminel -une victime sacrifiable- permet la continuité de l'ordre social: du mal (indifférenciation) jaillit le bien (différenciation).

Non seulement la "quête" respective des protagonistes repose sur la mort de Mareuil, mais l'existence même du récit en dépend. Son cadavre permet trois "prises de pouvoir": celle d'Amand par la magie, celle de Saint-Céran par la science et celle de l'auteur, sa narration s'inspirant d'un fait réel. Cet épisode condense parfaitement le fait que l'ordre culturel, qu'il soit traditionnel, scientifique ou esthétique, découle toujours du processus victimaire.

L'introduction nous présente la chambre de dissection comme un lieu sacré cultuel. L'exposition des squelettes des criminels les plus célèbres rappelle la glorification accordée aux saints: les deux groupes sont des victimes, le premier, pour le bien de l'ordre public, le second, pour le bien de l'ordre religieux.[55] Semblablement, la lettre qui annonce la visite d'Amand, conseille au destinataire de lui faire visiter le musée des squelettes en fonction de la moralité publique ("ce ne serait pas mauvais", 49).

---

[55] Les paroles de Saint-Céran -"il a beaucoup souffert en mourant"- peuvent s'expliquer comme un début de processus de réhabilitation de la victime.

Même au milieu de ces morts, il semble que la rivalité mimétique de puissance survit: ainsi "un fameux voleur du nom de Hart, qui était à la tête du musée (doit) céder sa place à Mareuil" (46). De même, les vers d'Hugo décrivent un processus victimaire au double degré: le peuple contre les fourbes, et ceux-ci contre une âme encore plus abjecte.

Entrer dans cet appartement équivaut pour Amand à accéder au surnaturel: lorsqu'il arriva au musée, "(m)idi sonnait ... (il) se trouva tout-à-coup transporté dans un nouveau monde ... (dans un) immense réceptacle de la mort" (50). Cette impression rejoint "la grande idée poétique de l'Apocalypse" "qui" frapp(ait) le visiteur en entrant" (45): un retour au chaos total, mais aussi à la fête indifférenciatrice. Les étudiants, en effet, comme dans les contes folkloriques, boivent de l'alcool (notons que le récit du vol de cadavre tient du conte). À l'arrivée de Saint-Céran, ceux-ci lui offrent "une bouteille d'eau-de-vie" était près des "débris d'un cadavre de femme et d'enfant" (46-47, Casgrain a censuré les mots "de femme et").

Si nous prenons la lettre comme point de séparation du récit, alors se dégagent deux schémas structurels parallèles. Dans la première partie, les étudiants forment une société secrète ("no tales out of school", 48) à l'intérieur de laquelle le vol de cadavre (l'initiation comporte toujours une transgression contre la Loi) leur permet d'atteindre un nouveau statut social, devenir médecin. Un des leurs, arrêté par "trois maudits hommes de police" (nous soulignons), se transforme en victime. Nous retrouvons donc les fonctions mythiques habituelles: une "quête", une bataille de doubles et une victimisation. Déjà la lettre suggérait un "bouc émmissaire" pour le prochain scénario: l'expéditeur, en parlant d'Amand comme d'un "fou", ajoute: "en un mot, je te le livre" (49). Nous sommes toujours en présence d'étudiants, sauf qu'ici ils représentent plutôt le bon double en tant qu'êtres intelligents intégrés à la société. L'obsession superstitieuse d'Amand

l'identifie au mauvais double, tout en gardant une ambiguïté victimaire: "C'est dommage qu'il soit fou (dit un étudiant), car il a de l'esprit" (51).

Un balancement semblable se retrouve dans le jeu de puissance des doubles: ainsi les étudiants déjouent d'abord les plans d'Amand en lui vendant une fausse chandelle magique, mais par la suite celui-ci a le dernier mot en dérobant le bras convoité. Tout se termine par un grand éclat de rire: la communauté est sauve, le rire collectif contre le transgresseur jouant un rôle identique au sacrifice.[56] En dernier lieu, il importe de questioner le sens symbolique de deux termes qui sont repris constamment: le vol (d'une poule noire; Mareuil dépouille Guillemette; enlèvement de Rose, celui d'Amélie; vol de cadavre; vol du bras de Mareuil; le contrebandier Clenricard) et la main (main-de-gloire; la main qui tue Guillemette, Bras-de-fer, demander la main d'une fille).

Bien que l'origine de voler (dérober) ne soit plus compréhensible de nos jours, il n'en demeure pas moins que ce terme dérive étymologiquement de voler (se déplacer dans les airs). Rappelons que la thématique ascensionnelle (la flèche, le rayon, l'aile, l'ange) qui obsède Amand est inhérente à la volonté de transcendance. Celle-ci dépend psychologiquement et anthropologiquement de la mimésis d'appropriation. Ce processus rend possible l'unification des deux termes ci-haut mentionnés: alors que voler (se déplacer dans les airs) identifie le désir de puissance propre à la condition humaine, voler (dérober) représente un moyen déshonnête d'être vainqueur, en s'emparant d'un objet (symbole de puissance) déjà possédé.

La "main dressée" fait aussi partie des symboles ascensionnels, révélateurs du désir de puissance. La "main de justice" royale signifie au plus haut degré la maîtrise, l'agressivité et l'érection virile. Bien que la "main-de-gloire" et Bras-de-fer se rattachent à cette thématique, ceux-ci

[56] Voir l'ostracisme par le ridicule dans Girard, Violence, p. 351.

conservent un sens passif dans le récit. Plutôt que d'agir lui-même, Amand se fie au pouvoir de la main-de-gloire, laquelle tire ses vertus magiques au fait qu'elle a appartenu à un criminel, le seul personnage dans le roman (avec "l'étranger" de la légende) qui ose prendre sa destinée entre ses mains. L'histoire de Bras-de-fer a pour but de décourager un comportement tel que le sien. La Loi communautaire semble favoriser cette passivité: l'appropriation du pouvoir par un individu est jugée malhonnête.

Au pire, cet état d'inertie dégénère en une certaine nécrophilie dont relève le culte des morts sur lequel est fondée la société primitive. Cette "nécrobie" des personnages est évidente: Mareuil tue pour le plaisir, Amand et la vieille Nollet sont des nécromanciens, les reliques du curé dans la légende, le vol de cadavre, le musée de squelettes ... Si ce chapitre central, qui à la fois ridiculise le culte des morts et en fait le fondement de toute action, s'apparente à l'ambiguïté mythique, peut-être cette ambivalence démontre-t-elle autant la problématique québécoise vis-à-vis de la civilication traditionnelle. Comme Saint-Céran, il est possible de jeter un regard critique sur cette société et de se compromettre malgré tout. Mais comme sa conduite le suggère, il est difficile de rompre l'imaginaire qui relie l'homme à la communauté et à la tradition.

D. Un rite d'initiation: "L'Homme de Labrador"

Amand, en possession de son objet magique, retourne chez lui à la hâte. Plusieurs indices déterminent la valeur initiatique de son voyage long et ardu: la répétition du nombre trois (il se lève à trois heures du matin, la vieille Nollet coupe trois fois ses cartes, les trois qualités nécessaires au héros et les trois arrêts qu'il fait avant d'arriver chez son oncle), "le sol extrêmement noir ... (et) boueux" qui l'oblige à une "marche pénible"

(participation de la nature au vertige sacrificiel), et particulièrement sa visite chez la sorcière.

Dans le rite de passage, l'initié, afin d'acquérir un nouveau statut social, doit revivre l'expérience héroïque. La rencontre d'Amand avec la sorcière résume bien la plongée dans l'indifférenciation, le face-à-face avec le double monstrueux. Le texte insiste sur ce thème de la chute qui correspond à la descente aux enfers, à la rencontre avec la mort. Après avoir "glissé presque à chaque pas" (tombe-r), Amand arrive "au bas d'une colline" et "au pied de cette côte, à un demi-arpent de la voie publique, dans un endroit enfoncé, est une petite chaumière en ruines: c'est la demeure de la vieille Nollet" (54). Celle-ci lui demande d'entrer dans un petit appartement, le "bas-côté" dont le plancher était si mauvais qu'avant d'y entrer notre héros le sonda plusieurs fois de son pied. Enfin, il "fix(a) sa compagne d'un air résolu" (55).

Si les premières questions de la nécromancienne se rapportent à la sexualité (marié? des enfants?), c'est que la transgression sexuelle plus que tout autre signifie la chute morale.[57] Sa laideur symbolise bien tout le côté néfaste associé à la femme en tant qu'Objet conduisant à la violence. Amand, nullement intéressé par la "quête amoureuse", s'impatiente. Aussi lui prédit-elle ce qui importe en vue de la réussite de "ses entreprises": il possèdera la fortune, s'il a du courage, de la force et de l'énergie (56). Cette réponse identifie les qualités nécessaires à tout héros pour vaincre: une force morale reposant sur une croyance à un ordre supérieur qui dynamise et fait agir une force corporelle. Cette première étape rituelle n'a fait que montrer à Amand la direction à suivre pour que sa "quête" porte des fruits. Le message de celle qui est "dans l'esprit des habitants la plus grande sorcière du Canada" (54) rend compte de la réalité traditionnelle

[57] Voir Durand, Structures, p. 127.

campagnarde. Aussi est-ce dans ce "décor" qu'est situé le deuxième degré cérémonial.

La fête à laquelle participe Amand est conforme au processus initiatique: procédant du vertige sacrificiel, elle rejoint le Régime Nocturne. La structure hiérarchique est d'abord assurée, selon un procédé de mise en abyme, par un rite de fertilité: l'aîné de la famille, entouré de tout le "clan", présente une gerbe de blé au patriarche, oncle chez lequel Amand est en visite. Pour comprendre cette liturgie agraire, il faut retourner aux temps primitifs où une vierge, symbole de la récolte, était mise à mort afin de fertiliser les champs de sa chair.[58] Cette cérémonie s'accompagne de l'ingurgitation alcoolique habituelle et d'un festin. "Le repas fini, la carafe d'eau-de-vie commença à circuler" (58); bientôt les chansons et la danse vinrent augmenter le vertige.

Par sa chanson "drôle", le vieux chef de famille participe à "l'effacement des différences" en invitant les gens au désordre carnavalesque. Comme celle de Dupont, sa chanson-à-répondre (à laquelle la communauté répond) tient de l'imaginaire mythique. L'histoire d'amour qu'elle raconte dépend de la dialectique triangulaire: une rivalité entre deux amoureux (des doubles) pour une jeune fille (l'Objet du désir mimétique) qui est réglée par le curé (la Loi communautaire). La narration de la deuxième légende, provoquée par les propos intéressés d'Amand (61), tient lieu d'une dernière étape initiatique en regard de son intégration sociale.

La rivalité entre Amand et un jeune clerc, au sujet de la croyance au diable, procède de la mimésis de l'appropriation de la puissance, ici, synonyme de savoir. Le vieillard, qui se substitue à notre héros pour défendre la tradition, s'oppose aux rationalisations de l'idéologie bourgeoise représentée par le "clerc notaire". Ce conteur, comme il se doit, présente les

---

[58] Durand, Structures, p. 354.

traits victimaires: il est un mendiant (un exclu) qui tient à deux mains un bâton (un infirme); on lui témoigne un certain respect du fait qu'il ne mange que du pain (il est différent des autres); il se qualifie lui-même de "spectre ambulant" (62); il avoue n'être plus que le contraire de ce qu'il fut autrefois, le terrible Bras-de-fer auquel personne n'osait se mesurer; enfin, comme un prêtre, il pardonne au jeune clerc.

Ce personnage rejoint le mythe par son métier de voyageur dans les "pays d'en haut". Dans son récit, il s'identifie au transgresseur mauvais double: "Cloaque de tous les vices réunis" et indirectement parricide. Plutôt que le tirage au sort habituel pour désigner celui qui sera "sacrifié" à rester au "Poste du Diable",[59] les occupants de la goélette désignent "unanimement" Rodrigue Bras-de-fer. Ce choix est déterminé par son orgueil et son comportement violent qui risquent par mimétisme de contaminer tout le groupe, comme le prouve sa confrontation avec Pelchat, lequel mourra trois ans après en pardonnant à son meurtrier. Rodrigue est donc condamné à habiter seul pendant trois mois le "lieu maudit" (65). Comme dans le rite de passage, il s'agit d'exclure, par peur de contagion, "l'initié" qui, ayant perdu son ancien statut, appartient au chaos l'indifférencé. Pour retrouver une nouvelle place dans la société, il doit revivre le rituel sacrificiel, extérioriser le monstrueux et le tuer. Dans cette expérience religieuse, le contact avec la réalité est aboli. Bras-de-fer qui a bu de l'alcool pendant tout le jour, est prêt à faire son entrée dans le surnaturel. Suivons-le.

Le poste de traite de fourrures, lié à Satan et au Nocturne par son nom, l'est aussi du fait qu'on y rencontre les "sauvages" qui par leur différence rejoignent la transgression. Les nombres utilisés renvoient par leur charge symbolique au mythe. La répétition du chiffre trois (trois mois, trois por-

[59] Originellement la victime était choisie arbitrairement par le hasard, lequel par ses liens avec le divin, ne peut se tromper. Voir Girard, Violence, p. 432; Des choses, pp. 38-41.

tes, troisième coup, troisième hurlement) relie le texte au surnaturel, comme d'ailleurs l'utilisation du chiffre douze (il occupe le douzième lit), symbole de l'univers dans son déroulement cyclique spatio-temporel. Enfin l'association entre Bras-de-fer et ses deux chiens est importante ("à-peu-près aussi féroces que leur maître", 66).

Comme le protagoniste, ces bêtes participent au rituel: au hurlement infernal qui se fait entendre, ils "répondirent par des cris de douleur, comme si on leur eût brisé les os" (61); "trembl(ant) de tous leurs membres, (ils) s'étaient pressés contre (lui) et semblaient ... demander protection"; au coucher, ils "se placèrent à (ses) côtés; il "mord(ait ses) deux chiens, pour les exciter" (68); ils "l'étourdiss(ent) de leurs aboiements, pendant une partie de la nuit" et enfin, comme lui, ils souffrent de la faim. Lors de chacune des rencontres de Bras-de-fer avec l'apparition diabolique, une situation parallèle se présente: le "spectre" (70) est accompagné d'un énorme chien noir et lui-même, par ses oreilles de lévrier (69), ses griffes et son immense bouche, s'identifie à une bête (symbolisme thériomorphe).[60] Étroitement liés au Nocturne, ils "s'engloutirent dans le fleuve et l'homme "sans visage" présenta alors une figure satanique (69).

Le thériomorphisme des lutins aperçus par Bras-de-fer est bien marqué (chats, animaux, singes, cornes). Leur "mise en miniature" qui relève aussi du Régime Nocturne est associée à l'impuissance sexuelle: ces "diablotins" "descend(aient) dans ma cheminée et remont(aient) avec une rapidité étonnante"; "ils remontaient ... avec la vitesse de l'éclair en jetant des éclats de rire diaboliques"; "je ... tirai avec force la détente (de mon fusil), sans réussir pourtant à faire partir le coup; (j)e faisais des efforts inutiles pour me lever ... " (68). En dernier lieu, suit la bataille des doubles

---

60 Dans toutes les mythologies, le chien est associé à la mort, aux enfers et au monde du "dessous".

où enfin, Bras-de-fer, débarrassé de son orgueil, se repent et accède à un ordre nouveau. Son intercession auprès de la Trinité chrétienne assure sa victoire: la parole, comme la lumière et l'oiseau, est en effet l'"hypostase symbolique de la toute-puissance" diurne, rétablissant l'ordre hiérarchique social.[61]

La valeur initiatique (mort par déchirement et mutilations sexuelles) de cette légende dépasse celle de la précédente: alors que Rose, piquée, ne verse qu'une goutte de sang, Rodrigue se transforme en spectre vivant. Par contre, la dialectique amoureuse qui prévalait dans la première disparaît explicitement pour ne garder que la trace métaphorique des lutins. La recherche d'Amand n'implique pas la sexualité. En insistant surtout sur l'orgueil et l'arrogance du héros, la légende s'applique directement à la problématique psycho-sociale d'Amand. Ce dernier, cependant, ne réalise pas que le "message communautaire" mythique s'adresse à lui. Entre Bras-de-fer, sa main-de-gloire et Mareuil, s'établit une correspondance dont il ne prend pas conscience. La confirmation de l'existence du diable, plutôt que de l'obliger par crainte à intégrer les rangs sociaux, augmente ses espoirs de succès, ce que son air de triomphe et le sarcasme qu'il adresse au clerc incroyant attestent. Le refus du héros d'accepter l'ordre proposé relance celui-ci dans de nouveaux épisodes structuralement toujours dépendants de cette légende et du mythe jusqu'à ce qu'un rétablissement social close le récit.

---

[61] Durand, Structures, p. 173.

E. Le rétablissement de l'ordre social

Songeant toujours "à son élévation future" (72), Amand part à la découverte d'un trésor.[62] Qu'il soit caché dans "des ruines de monastères" (71) ou "dans des cavernes les plus sombres" au fond de la mer, comme le croit Amand, le trésor dépend toujours du Régime Nocturne: il représente l'objet (l'interdit, le tabou, l'inaccessible) qui permet de dominer. Son compère Capistrau, par son ambiguïté, joue le rôle d'adjuvant: comme Amand, "il savait à peine lire, (mais se croyait) un homme des plus scientifiques" (73), et sa bouche monstre le relie au mauvais double. Ceux-ci traversent donc le fleuve jusqu'au Cap-au-Corbeau: autre voyage initiatique par la menace de "sombrer" et le danger d'une caverne où errent les ombres des cinq cents sauvages "qui y ont été massacrés tout près" (56) et où nombre de vaisseaux se sont engouffrés (74).

Devant l'impossibilité d'atteindre cette grotte prometteuse de richesses (cf. Ali Baba), vers minuit, ils se mettent à la recherche d'un trésor enfoui non loin de là. Deux étudiants qui ont surpris ce projet leur jouent un tour: nouvelle victimisation des traditions superstitieuses par l'idéologie bourgeoise. Le baril qu'ils découvrent se révèle rempli d'excréments: un renversement burlesque relié au tabou, à la monstruosité, à la mort autant que le trésor (78). De retour dans leur chaloupe, le fleuve tempétueux participe alors au vertige sacrificiel et réclame Capistrau comme victime. Amand est sauvé par une goélette commandée par le contrebandier Clenricard dont la description, les métiers illégaux, le rhum qu'il boit l'identifient au mauvais double (79-81 et Annexe 79a, censurée par Casgrain). Son bateau

---

[62] Cette poursuite rejoint la réalité. Louis Fréchette dans ses Mémoires intimes raconte que l'on parlait souvent de trésors enfouis sous terre soit par les Français de l'Ancien Régime, ou même par les Anglais. Ils étaient gardés par le diable, d'où le besoin de conjurations avec une chandelle de graisse de noyé. Cette croyance fut ancrée dans l'esprit de la population jusqu'en 1888 (pp. 58-59).

surnommé "La Sirène" (ambiguïté sacrée) vient de remporter une victoire contre le "King Fisher", goélette gouvernementale au surnom hiérarchique, analogue au bon double vaincu. Prisonnier du puissant Capitaine, Amand réussit néanmoins à s'évader, après avoir trouvé par hasard un coffre contenant cinq cents dollars, découverte dont il croit sa magie responsable.

Au quatorzième chapitre, nous apprenons que la "quête" imaginaire du héros ne prend jamais fin. Toujours solitaire et sans cesse relisant son Petit Albert (répétition rituelle), Amand se confine à une vie qui, par sa croyance naïve, est liée inexorablement au mythe: un analogon de la civilisation traditionnelle, refusant l'Histoire, toujours dépendant d'une vision cosmologique du monde. Au contraire d'Amand, héros mytho-romanesque plus près d'une conscience collective qu'individuelle, Saint-Céran, comme l'auteur, veut de son regard démythifier les anciennes superstitions (ex.: il renseigne Amand sur la signification de l'or piment). Sa pensée est plus individuelle: les chronotypes de la chambre et de la salle de bal s'opposent à ceux de la route et de la rencontre associés à Amand.

Deux mondes se distinguent: celui d'autrefois où les principes (le mythe réglant les tabous) pouvaient conduire à la vertu et ainsi à l'entente communautaire, celui d'aujourd'hui dont les fondements sont "l'amour-propre, la vanité, le désir de plaire, la folie de se croire admiré par tous" (41). Dans cette dernière vision sociale, nous pouvons reconnaître la conception girardienne de la société moderne où nous sommes tous des doubles les uns pour les autres, régis par le mimétisme sans la soupape pacifique du processus victimaire contre la violence généralisée.

Un passage du roman révèle à propos cette obsession du désir de puissance en chacun de nous, lequel nous fait passer rapidement de l'antagonisme le plus complet dans des situations d'infériorité, à la prétention la plus vaine lorsque nous nous sentons supérieurs. Ainsi est décrite l'entrée d'un jeune homme dans un bal:

> ... il croit que tout le monde l'observe et le critique; il voudrait pouvoir leur demander des explications à tous; mais il sent qu'il aurait trop à faire, ainsi il se contente de désirer que ce soit bientôt fini ... Au contraire, lorsqu'il est dans la rue, il croit que tous les passants l'admirent. Vois-tu, c'est qu'alors il est dans son élément, il y est accoutumé, il a de l'aplomb et il est satisfait de lui-même (88-89).

Quant aux coquettes, Saint-Céran croit que leur comportement n'est justifié que par leur désir de fortune et non pas aussi par leur désir de puissance sur l'homme. Comme le dandysme, la coquetterie est la froideur indifférente, calculée pour enflammer le désir de l'autre: elle veut faire copier par l'autre le désir de soi-même.[63] Saint-Céran refuse à la femme ce rôle égalitaire -et même de supériorité calculatrice- vis-à-vis du mâle. Avec Dimitry, il joue à la supériorité et avec cynisme il reconnaît qu'il se sert des autres pour faire fortune, ce qu'il critique pourtant amèrement chez la femme. Pour lui, la femme n'est toujours qu'un Objet à désirer en vue du mariage (vision mytho-romanesque qui n'a rien de bien romantique), Objet qu'un double lui indique en lui en interdisant l'accès.

La dénonciation d'une société orientée vers l'ambition et l'argent est proprement romantique. Aubert de Gaspé, fils, connaît le Vautrin de Balzac (79a, 87), et il prénomme Saint-Céran, Eugène, comme Rastignac.[64] Le héros romantique est solitaire. Il se reconnaît victimisé et accuse la société qu'il associe au mal. Indépendamment de cette inversion par rapport au mythe traditionnel, le manichéisme entre victime (bonne) et communauté (mauvaise et chaotique) demeure. Mais, curieusement, l'auteur, malgré sa haine des conventions et la louange de l'humilité, de la sincérité et de la spontanéité, rejette du romantisme un élément vital, celui de la passion et de ses

---

63 Voir Girard, Mensonge, pp. 167-168.

64 Le Père Goriot de Balzac parut en feuilleton dans L'Ami du Peuple en 1835 (29 août - 19 septembre). Voir Hayne, "Sur les traces," p. 19.

mésententes. Ainsi, dans la préface, il dit avoir détruit un roman d'amour parce qu'il n'aurait que "reprodui(t) de vieilles idées, et des sensations qui nous sont toutes connues" (2). Vers la fin du roman, il refuse les malentendus traditionnels entre ses amants par souci de "respecter la vérité" (90), affirme-t-il. Cette "vérité" est celle de l'idéologie patriarcale bourgeoise où la femme dépend entièrement d'un homme, plus encore que dans la civilisation traditionnelle où le clan familial garde ses attaches.

Le seul passage touchant au thème de l'amour-passion est le dialogue entre Amélie et Saint-Céran lors de leur rendez-vous secret, lequel est entièrement censuré par Casgrain dans l'édition de 1864 (Annexe 44a). L'auteur s'est probablement inspiré d'un conte de son ami Aubin, "Une entrée dans le monde": les noms des héroïnes y sont presque identiques (Amélie-Émilie) et nous y retrouvons les mêmes déceptions mondaines qu'expérimentent Saint-Céran et plus spécifiquement son ami Dimitry (un doublet) lors d'un bal (85-87, le don d'un panier remplace celui d'un anneau).

Mis à part ce placage sentimental, la passion romantique reste étrangère à Saint-Céran. En fait, sa renonciation aux valeurs sociales n'est qu'apparente. Il préfère l'ambition (devenir médecin et riche) à la passion immédiate et le mariage à l'amour impossible. Plutôt que de défendre les valeurs des femmes, il accuse ces dernières avec une misogynie acerbe, stigmatisant leur faiblesse, "principe inhérent à leur sexe" (42). Pourtant, il choisit précisément Amélie à cause de sa faiblesse ("elle n'oserait jamais fixer avec impertinence ceux qui l'environnent", c'est-à-dire être leur égale dans le jeu de la puissance, 88): ses "qualités instinctives" n'ont pas été corrompues et sa virginité assure son rôle futur d'épouse fidèle.

Bien que l'auteur ait détruit volontairement le roman sentimental de Saint-Céran (mais non pas pour les raisons morales de la censure de Casgrain), la "quête amoureuse" de ce dernier suit exactement celle que la

société autorise: "un homme sans avenir, ça ne doit pas avoir de sentiment" (85). Dans sa recherche, le héros involontairement a assimilé les lois mytho-romanesques de la "légende de l'étranger". Paradoxalement, tout en attaquant la tradition, il lui demeure profondément attaché. Par son éducation et par la science, il accède à une certaine conscience critique et à l'individualité, mais plutôt que de chercher à transformer les structures sociales, il s'y intrègre dans le compromis, vivant des jours "pleins de bonheur" (95). En réalité, cette finale de conte de fée rejoint les rêves d'Amand: les deux héros refusent l'Histoire et s'installent dans la permanence hiérarchique médiévale propre au mythe, le premier "innocemment", le second avec mauvaise foi.

Ainsi s'achève la première tentative romanesque québécoise. Tendu par un mouvement baroque de forces contraires, le roman d'aventures y dédouble ses deux recherches traditionnelles -historique et amoureuse- masque la première sous les oripeaux du roman noir et dans une multitude d'événements, et atrophie la seconde de façon schématique. D'un point de vue anthropologique, l'incohérence et la multiplicité de la "quête historique", développée aux dépens de la "quête amoureuse", sont sans doute symptomatiques de l'urgence d'une situation socio-historique problématique: avec l'approche de la Rébellion de 1837-38, les flammes de la passion perdirent beaucoup de leur importance. Cependant, quelque temps après la débâcle politique, dans une deuxième vague pré-romantique (1844), le roman d'aventures va s'avèrer plus que jamais populaire.[65]

Bien que se rattachant au mytho-romanesque, il existe un facteur de désordre intrinsèque à ces romans parce qu'ils ouvrent l'imaginaire aux potentialités du désir. C'est ce qui explique qu'ils sont dénoncés avec véhémence surtout par le clergé. Le roman canadien est peut-être même plus

[65] Voir Hayne, "Sur les traces," pp. 22-23, notes 80, 82, 86, 87.

séditieux que celui étranger vu que les protagonistes associés au mal sortent du peuple et favorisent l'identification au lecteur, alors que ceux qui s'identifient au bien appartiennent souvent à une noblesse disparue du Canada. Dans les cas où le héros provient des classes inférieures, son ouverture au désir et à l'action offre un danger de "contamination" encore plus grand.

La Fille du brigand (1844) d'Eugène L'Écuyer présente le type même du roman populaire avec ses extravagances pour impressionner le lecteur et un manichéisme des valeurs où le principe du mal est l'argent (la quantité: valeur du parvenu) et celui du bien, l'amour (la qualité: valeur aristocrate).[66] Ses personnages se divisent selon une dichotomie semblable, laquelle recouvre celle des doubles: les durs VS les tendres, les courageux VS les faibles.[67] Ce thème néfaste de la possession matérielle semble avoir été favorisé durant toute la seconde moitié du XIXème siècle par les idéologies en place.

Les romans qui traitent de cette problématique sont distribués comme prix de fin d'année dans les écoles. Ainsi s'expliquent les nombreuses éditions de La Fille du brigand (7 fois entre 1844 et 1914), de L'Influence (la version censurée, 5 fois de 1864 à 1885) et du compte-rendu judiciaire romancé de François-Réal Angers, Les Révélations du crime, (6 fois entre 1837 et 1898, en comptant sa parution dans les journaux et sa traduction anglaise). Au contraire, durant la même époque, les romans développant le

---

66 Voir Le Roman populaire de Marc Angelot, p. 51. Les assises de ce manichéisme reposent sur le mythe qui favorise la survivance de la communauté en interdisant tout ce qui peut amener la violence particulièrement l'appropriation mimétique des biens matériels. Inversement, tout acte d'amour charitable (qui est don, mais non la passion qui est appropriation) est encouragé car permettant une consolidation du groupe social.

67 Voir le chapitre III, "Psychologie des personnages" dans Les Personnages dans le roman canadien-français (1837-1862) de Jeanne La France (Sherbrooke: Naaman, 1977), pp. 97-126.

thème amoureux, jugés amoraux, encourent les foudres de la critique. Les Fiancés de 1812 (1844) de Joseph Doutre n'est publié qu'une fois. Rien d'étonnant puisqu'il s'y trouve une scène où le meneur des brigands compte tirer "quelques plaisirs du corps" d'un beau jeune homme; sous ce déguisement se cache Louise, qui se révèle être plus tard la soeur de celui-ci.[68]

Alors que l'Écuyer ouvrait l'imaginaire québécois sur le monde occidental (les péripéties du chef des malfaiteurs, un Canadien, s'étendent en Europe, en Russie, en Grèce et en Jamaïque), Boucher de Boucherville, avec la première partie d'Une de perdue, deux de trouvées (1849), l'ouvrait sur l'Amérique nord-américaine.[69] À ce mouvement d'expansion spatiale (baroque) correspond une ouverture d'esprit sur les rapports amoureux non conventionnels qui sera censuré quinze ans plus tard. En effet, en 1864, l'année même où L'Influence voit ses moeurs amoureuses assainir, paraît dans La Revue Canadienne un texte revisé dans lequel de Boucherville obéit au censeur, vraisemblablement ecclésiastique, des Mélanges Religieux qui s'était dit forcé d'intervenir au nom de la morale. L'auteur supprime donc les scènes d'intimité, les rendez-vous clandestins et il élimine complètement l'histoire amorale d'Irène de Jumonville.[70]

Le premier roman-fleuve québécois -Le Pélerin de Sainte-Anne (1877) et Picounoc, le maudit (1878)- publié par Pamphile Lemay, sera, lui aussi, mal reçu de la critique pour des raisons morales. Mais si ce louable effort d'ancrer le roman d'aventures dans le milieu canadien-français n'eût pas le succès escompté, c'est sans doute en raison de son manque d'exotisme alors à la mode. Dans Picounoc, l'aventure est noyée dans la description des moeurs

---

68 Voir Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, I (Montréal: Fides, 1978), pp. 259-262.

69 Voir René Dionne, "Le Roman du XIXème siècle (1837-1895)," Histoire littéraire du Québec, No. 1 (1979), p. 33.

70 Voir Dictionnaire des oeuvres, I, pp. 720-728.

et dans l'analyse psychologique. De plus, l'écriture, qui voisinait la langue parlée (style variant avec les personnages), le rendait difficile à lire et son côté moralisateur déplaisait.[71]

Curieusement, les trois genres romanesques que Lemay voulait unifier (moeurs, aventures, psychologie) parvinrent aux mêmes moments, indépendamment l'un de l'autre, à une certaine apogée. Ainsi le roman de moeurs de Gérin-Lajoie, Jean Rivard (vol. I, 1874; vol. II, 1876), après avoir paru dans Les Soirées Canadiennes, connaît une seconde édition, revue et corrigée, qui sera suivie immédiatement d'une troisième en 1877 (paru aussi à Paris, dans Le Monde, la même année). C'est de cette veine romanesque que sortira le roman-idylle de la terre.

Le roman d'aventures prospère grâce à un auteur aujourd'hui inconnu, Wenceslas-Eugène Dick. Après la réussite du Roi des étudiants (en feuilleton en 1876 et 1895) paraissent L'Enfant mystérieux (1890, 1890, 1897, 1900), sans doute pendant longtemps le meilleur roman d'aventures des lettres québécoises, Un Drame au Labrador (1897, en feuilleton et en volume) et Les Pirates du Golfe Saint-Laurent (1906, fragment dans Le Mode Illustré). Cette veine romanesque, extrêmement populaire auprès du peuple, sera exploitée avec grand succès dans les années 1920 et 1930 par les Éditions Édouard Garand, dans la "Collection Roman Canadien".[72]

---

71 Voir la lecture mythique qu'en fait Anne Gagnon, "Picounoc, le maudit, ou la logique d'un livre sous la toque de Monseigneur," Voix et Images du Pays, No. 6 (1973), pp. 13-32.

72 Cette "sous-littérature" populaire au ton mélo-dramatique a été exploitée avec succès par de multiples "écrivains" entre 1910 et 1935: Ubald Paquin, Jules Ernest Larivière, Jean Féron, Émile Lavoie, Henri Doutremont (Georges Bugnet), N.-M. Mathé, Antonin E. Proulx, Alexandre Huot, Jean F. Simon, Joseph Lallier et Madame Alcide Lacerte. "La grande masse du public canadien-français s'est délectée, à dates fixes, de leurs romans 'convenables' ... une telle production correspondait aux goûts médiocres d'un public peu instruit ... et (a) différé et même contrecarré l'éclosion d'un authentique roman d'analyse dans la province de Québec." Voir Madeleine Ducrocq-Poirier, Le Roman canadien de langue français de 1860 à 1958 (Paris: A.G. Nizet, 1978), pp. 223-226.

Quant au roman psychologique dont l'unique et exceptionnel exemple, Angéline de Montbrun (1881), a été fourni par Laure Conan, il importe de s'y attarder vu son succès immense et l'importance que la critique lui a toujours accordée. Après plus de quarante ans de "littérature", un auteur osait lever l'interdit jeté par Aubert de Gaspé, fils, celui de "reproduire des vieilles idées, et des sensations qui nous sont toutes connues" (2) et d'écrire un "roman sentimental".

Chapitre V

LE DISCRÉDIT DU ROMAN SENTIMENTAL: ANGÉLINE DE MONTBRUN

Le roman d'aventures qui rejoignait la tradition orale québécoise, au début du XIXème siècle, proposait comme elle les deux dialectiques socio-culturelles propres au mythe: le héros devait se trouver une place dans la société et satisfaire son besoin affectivo-sexuel. L'"aventure" se situait habituellement dans le présent, et le désir, tout en offrant différents visages, s'intégrait en dernier lieu aux valeurs sociales. Dans la deuxième moitié du XIXème siècle, ces coordonnées romanesques de la "quête héroïque" subirent des transformations.

Au nombre des multiples causes socio-historiques conduisant à plus d'individualisme, le voltairianisme et le romantisme, nous l'avons vu, favorisaient la "médiation interne" égalitaire aux dépens de la "médiation externe" hiérarchique (supra, p. 100 note 7). Cette exigence "démocratique" (indifférenciatrice - plurilinguiste) aboutit à la Rébellion de 1837-38. L'échec de celle-ci anéantit les espoirs de la petite bougeoisie professionnelle qui avait mobilisé le peuple contre l'oligarchie dominante. Devant abandonner son radicalisme politique, cette bourgeoisie dut se soumettre au contrôle du clergé et du pouvoir colonial. En appuyant ainsi une idéologie rétrograde, elle collaborait à un retour aux forces structurantes du mythe. Le romanesque s'adapta donc aux nouvelles conditions socio-culturelles.

Vers la même époque, la popularité du roman d'aventures sous ses deux formes -héroïco-aventureuse et pathético-psychique- va aider à l'expression de cette "redifférenciation" d'une façon toute partisane. D'un côté, le

type de roman qui privilégie le politico-historique délaisse le moment présent pour se réfugier dans un passé mythique. Le prochain chapitre approfondit cette problématique du roman historique. De l'autre côté, le roman sentimental, qui se réserve la description de l'affectivité et de la vie familiale, change d'optique: l'apport amoureux est réduit à la "peinture de l'amour chaste et fidèle" et à l'apologie du mariage endogène pour la défense de la race et de la religion.[1]

Avant que cette perspective ne censure l'expression de la dialectique du désir amoureux, comme nous le verrons ultérieurement dans le roman historique et celui du terroir, quelques auteurs l'utilisèrent avec plus ou moins de bonheur. Dans L'Affaire Sougraine, P. Lemay présente avec justesse le désir du notaire Vilbertin (vil, libertin: le vilain) pour l'héroïne.[2] Si l'auteur discrédite la passion, par contre, l'amour y est défendu par un "noble sauvage" romantique en opposition au "mariage de convenance", favorisé par les bourgeois. Devant cette attitude ultramontaine, les censeurs n'eurent rien à reprocher.

Comme l'on croyait alors que les affaires de coeur étaient le propre des femmes,il convient, d'après quelques romans, de déterminer la représentation qu'elles ont faite de l'amour.[3] Dans L'Enfant perdue (1881-82), un feuille-

[1] Dosteler, Les Infortunes, p. 82. Les romans d'amour subissent particulièrement les foudres de la critique. "L'amour qu'ils évoquent n'est qu'un roué qui se plonge dans la fange et n'estime que des satisfactions de la chair"; F.X. Demers (1877), cité par l'auteur, p. 80.

[2] Voir L'Affaire Sougraine (Québec: C. Darveau, 1884), pp. 257-258. Vilbertin reconnaît que "toutes les passions se révoltent contre les obstacles". Il perçoit aussi comme Girard le mimétisme du désir, décrivant avec sarcasme la vie bourgeoise qui provoque l'envie chez les déshérités: si ceux-ci "n'avaient pour se consoler les promesses de la religion... toute l'armée des misérables se précipiterait sur les classes aisées". Il accuse "les apôtres de la libre pensée" de poursuivre une oeuvre diabolique "en encourageant "cette bataille et ce partage épouvantable." Cité par J. Hare, Dictionnaire des oeuvres, I, p. 4. Les romans de Lemay prêchent la vie simple des paysans et la primauté des valeurs spirituelles.

[3] D'après Y. Allard (Paralittératures, p.183), le roman sentimental serait la version féminine du roman d'aventures. Si ce dernier genre se rap-

ton d'Adèle Bibaud, l'héroïne est blessée grièvement par sa rivale qui se donne la mort. Un roman de Mme Leprohon, Antoinette de Mirecourt (1865), traduit en français et présenté avec succès au théâtre, relate avec autant de violence les liaisons amoureuses. Il met en scène un duel à mort entre un "garçon du pays" et un coureur de dot, alors que l'héroïne, Objet de rivalité, est éprise d'un officier anglais qu'elle épouse. Cette finale souleva l'ire d'un critique: ce mariage, "marqué de toutes sortes de bonheur et de félicités", aurait dû être présenté malheureux, ou encore Antoinette aurait dû épouser un Canadien.[4] Dans Le Manoir de Villerai (1861) du même auteur, l'héroïne va jusqu'à se sacrifier elle-même: elle encourage son amoureux à épouser une autre fille, parce que la petite vérole lui a marqué le visage.

L'acceptation joyeuse de ce personnage est bien mièvre si nous la comparons à la révolte de l'héroïne de Laure Conan et à ses cris d'amour. La critique contemporaine considère Angéline de Montbrun comme le meilleur roman du XIXème siècle, parce qu'elle reconnaît la "vérité" de la peinture des sentiments et son pouvoir cathartique sur le lecteur.[5] C'est qu'il existe une concordance entre la "mentalité" de ce roman ou entre sa "perspective" et la nôtre. Aussi important que le passage de l'oral à l'écrit, signifié par L'Influence, ce roman permet une autre "mutation anthropologique": de l'unilinguisme rhétorico-judiciaire, caractérisé surtout par l'emploi du narrateur omniscient (IL) et ses interventions au lecteur,[6] le romanesque

---

proche du conte traditionnel, le roman sentimental tient plutôt de la chanson folklorique où la thématique amoureuse domine. À propos des trois romans qui suivent, voir Dictionnaire des oeuvres, I.

[4] E.-L. Bellefeuille cité par Dosteler, Les Infortunes, p. 48.

[5] Laure Conan, Angéline de Montbrun (Québec, 1884; rpt. Montréal: Fides, 1967).

[6] Interpeller le lecteur est souvent considéré comme une faute technique grave. C'est oublier les liens étroits existant toujours entre ces textes et le mythe: le "statut hiérarchique" de l'auteur assure la vraisemblance et la

accède à un certain plurilinguisme marqué par l'emploi du JE narratif et par les différentes techniques du récit.

Cette évolution vers un certain néo-romanesque se distingue par un déplacement de l'axe central du récit: l'extériorité cosmique, auparavant en situation de contrôle, laisse sa place à l'intériorité humaine. Les événements sur lesquels reposait le roman d'aventures perdent de leur importance: l'action est mise entre parenthèses au profit des sentiments et des pensées des personnages. Plutôt que de présenter une "aventure" dans laquelle "quelqu'un dépende de quelque chose",[7] nous aurons l'inverse: l'individu pense et éprouve des sentiments avant d'agir. La conscience individuelle, favorisée par l'avènement de la bourgeoisie, se développe aux dépens de la "conscience de clan".[8] Un clivage s'installe entre l'"homme privé" et l'"homme public". Le revers essuyé par la petite bourgeoisie, lors de la Rébellion, a sans doute été un facteur de plus dans cette intériorisation dont le catholicisme ultramontain va grandement profiter.

Une autre transformation romanesque, relevant du même changement psychologique noté ci-dessus et auquel se rattache le romantisme, est le passage du "cosmocentrisme" à l'"anthropocentrisme". Dans le roman d'aventures, les événements, régis par le destin, sont associés à la nature cosmique, d'où un crime est habituellement commis le soir durant une horrible tempête. Dans le roman "psycho-sentimental", l'auteur fait participer la nature aux états d'âme de ses personnages. Ainsi, lorsque le héros est heureux, la nature entière qu'il s'approprie dédouble son bonheur.

---

raison d'être même du récit par rapport au lecteur. C'est un peu comme si nous critiquions les personnages de ces romans d'utiliser le cheval plutôt que l'automobile.

[7] J.-Y. Tadié, Le Roman d'aventures (Paris: P.U.F. Écriture, 1982), p. 5.

[8] Monière situe entre 1791 et 1840 l'émergence de la petite bourgeoisie professionnelle "composée de notaires, de médecins et d'avocats, mais aussi de marchands et de petits entrepreneurs"; Le Développement, pp. 116-117.

Considéré comme le premier roman psychologique du Québec, Angéline de Montbrun, unique en son genre pendant plusieurs décennies, a su garder une grande popularité. Après avoir paru cinq fois jusqu'en 1919 (en feuilleton en 1881-82, 1884, 1886, 1905, 1919), il subit une éclipse pour être publié à nouveau maintes fois à partir de 1950 (1950, 1963, 1967, 1975 -deux éditions). Nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses expliquant cette seconde popularité: une scolarisation généralisée, l'accession du prolatériat à une certaine aisance bourgeoise et à un niveau plus élevé d'individualisme, ou, de façon plus pragmatique, l'étude obligatoire du roman dans les écoles. Quoi qu'il en soit, que ce roman ait été imposé ou qu'il ne soit imposé de lui-même, ses "traces" sur l'inconscient collectif sont décisives. Il convient d'en déterminer les relations avec le discours mythique d'une part et avec la culture québécoise d'autre part.

1. Le "romanesque" épistolaire

Contrairement aux discours folklorique et classique orientés vers la collectivité, celui du roman épistolaire, popularisé en Europe au XVIIIème siècle, favorisait plutôt la réflexion et la sensibilité du lecteur. Intégrée à la littérature, la lettre écrite au présent -avec son JE adressé à un TU- abolissait les écrans (le narrateur omniscient, le temps passé) qui existaient entre le héros et le lecteur. La catharsis, qui s'effectuait à travers le rituel d'une action symbolique, était maintenant simplifiée par le processus d'identification au sort particulier d'un individu.[9] Ce changement correspondait à une nouvelle "vision du monde", basée sur une objectivité plus scientifique, à l'intérieur de laquelle chaque cas particulier pouvait affecter le système entier.

[9] Voir Ruth Perry, Women, Letters and the Novel (N.Y.: AMS Press, INC., 1980), p. 164.

La lettre occupait alors une place spéciale dans la vie intellectuelle et personnelle de la bourgeoisie, et particulièrement des femmes qui, de leur foyer, l'utilisaient pour communiquer avec le monde extérieur.[10] Lors du remplacement des liens communautaires par l'esprit compétitif du capitalisme, le statut de la femme se transforme peu à peu. Dépossédée de toute activité signifiante, sauf le mariage et la maternité, et écartée de tout lieu de productivité, la femme idéalise le seul rôle qui lui était maintenant dévolu, celui d'aimer.[11] En plus d'écrire des lettres afin de se "tisser" une vie sociale, la femme, libérée plus ou moins du travail, a le temps de lire et même d'écrire des romans dans lesquels les héroïnes se définissent en relation aux hommes. "Consacré aux femmes, composé très souvent par des femmes, le roman par lettres a pour premier public les femmes": il perpétue le mythe de l'amour romantique, renforçant les liens de déséquilibre économique entre elles et leurs époux.[12]

Cette conjoncture socio-historique et littéraire ne se transpose approximativement au Québec qu'après une longue période de retard.[13] En 1769, Mme Frances Brooke publie à Londres un roman épistolaire écrit lors d'un séjour de plusieurs années au Canada. Aucun décalage idéologique ne semble exister entre la bourgeoisie coloniale, qu'elle met en scène, et celle de l'Europe d'alors. La "petite bourgeoisie" canadienne-française, encore inexistante,

---

[10] Au Canada, en 1851, le service du courrier, jusqu'alors britannique, passa sous la juridiction des provinces. Au cours de la même année, les premiers timbres paraissent et le service devient plus accessible. En 1817, l'on compte 25 bureaux de poste dans tout le Canada, en 1851, il y en a 601. Voir "Post Office", Encyclopedia Canadiana.

[11] Dans Si les Canadiennes le voulaient! (1886: rpt. Montréal: Leméac, 1974), Laure Conan fait dire à son personnage masculin qui s'adresse à une femme: "Au fond, vous n'avez guère autre chose à faire qu'à aimer" (p. 57).

[12] Laurent Versini, Le Roman épistolaire (Paris: P.U.F., 1979), p. 60. Voir aussi R. Perry, pp. X-XI.

[13] Remarquons qu'"en 1893, Mme Dandurand fonde la première revue féminine au Canada: Le Coin du feu. Quelques années plus tard, Françoise fonde Le Journal de Françoise et Madeleine, La Revue Moderne. Entre 1893 et 1920, une

n'aura sa "réflexion romanesque" dans un roman tenant en partie du genre épistolaire que cent trente ans plus tard lorsque, après avoir pris conscience d'elle-même, lors de la Rébellion de 1837-38, elle aura reconnu ses faiblesses et ses limites en se repliant sur ses origines campagnardes.

A. L'acte narratif

Les lettres dans Angéline de Montbrun constituent approximativement les deux cinquièmes du roman (31 lettres: 70 pages sur 172). Elles développent une histoire d'amour principale qui implique sept personnages. Comme l'acte de narration dans le roman épistolaire importe autant que le contenu du récit,[14] attardons-nous d'abord à la nature de l'organisation des lettres. Une première analyse du mouvement dans la "mosaïque" épistolaire, d'après la "chronotype" bakhtienne, révèle un sens structural significatif.

Selon une dynamique spatiale, les lettres partent presque exclusivement de la campagne où se situe Valriant pour aller vers la ville où habitent les Darville. Il est possible de repérer la dialectique existant entre les deux familles à partir de l'espace qu'elles occupent réciproquement et du symbolisme des noms utilisés. Du côté de la campagne, nous retrouvons Val-riant où demeure Angé-line (sens édénique auquel se rattache le nom de l'auteur, Félicité Ange-rs) et son père, Charles (sens de virilité et de noblesse), dont le prénom rappelle celui des rois de France. Leur nom de famille aristocrate - de Mont-brun (mont: verticalité; brun: même étymologie que "brillant" et couleur de la terre)- de même que les exploits de leur ancêtre Lévis, termine cette apothéose de la tradition chevaleresque médiévale.

---

quarantaine de femmes publient chroniques, romans, récits, contes, légendes, nouvelles, biographies et portraits..." Jovette Marchessault, "Nous n'écrivons plus pour les fonds de tiroirs," Châtelaine, 52, No. 1 (1979), p. 49.

[14] Voir Todorov sur les fonctions de la lettre dans Les Liaisons Dangereuses dans Littérature et signification (Paris: Larousse, 1967), p. 20.

Au contraire, les Darville (D'art-ville, D'or-vil) représentent la vie citadine d'un point de vue péjoratif. Le prénom de Mina (minus), la "dangereuse coquette" (51), stigmatise la mondanité que réprouve Charles de Montbrun.[15] Quant à Maurice, sa faiblesse qui est constamment mise en évidence et son prénom (maure, mort, mors, maux-riche) le "marquent" en tant que "mauvais double" exogène. Il garde, toutefois, une certaine ambiguïté du fait qu'il est le fiancé choisi par le père et accepté par la fille, et qu'il porte le prénom du frère bien-aimé d'Eugénie de Guérin, un des auteurs préférés de Laure Conan (117). Quant à Emma, son entrée au couvent la dissocie de cette symbolique négative: son rôle de confidente et de conseillère auprès de Mina est bien rendu par le sens de son prénom -grand-mère, le Très-Haut.

Le mouvement des lettres s'explique par la signification de chacun de ces axes spatiaux: le pôle positif de l'idéologie ultramontaine, défendue par Charles de Montbrun, déverse son "trop plein" vers le pôle négatif de la ville en vue de se l'approprier. Les lettres, en provenance de Valriant, chantent les délices de ce lieu paradisiaque et forcent une réponse admirative et intéressée du destinataire qui, se dissociant de l'espace citadin, est finalement aspiré par l'espace campagnard idyllique. Mina, par exemple, n'écrit de la ville que des réminiscences de Valriant, jusqu'à se désintéresser complètement de la vie mondaine.

La partie épistolaire du roman n'établit aucun vrai dialogue. Le point de vue de la ville a entièrement été amputé au profit de celui de la campagne, point de vue unilinguiste et rhétorico-judiciaire de Charles de Montbrun. Valriant auquel s'identifie ce personnage relève du mythe de

---

[15] Mina est un diminutif de Wilhelmina: de l'allemand Wilhelm, de l'anglais William -d'origine étrangère. Pour la signification des prénoms, voir A.J. Kolatch, Dictionary of First Names (Toronto: Academic Press Canada Ltd, 1980).

l'Éden. La "vision du monde" que ce lieu représente envahit l'espace de toutes les lettres: toute notion d'historicité est abolie (les lettres ne sont pas datées, atténuation du principe de causalité) à l'avantage d'une participation à une hiérarchie cosmique et du changement cyclique des saisons propre au mythe: avec le printemps fleurit l'amour qui éclôt durant l'été, pour éclater dans la tragédie à l'automne.

Après l'établissement d'une différenciation spatiale des lettres, il importe de déterminer leur distribution entre les correspondants. Malgré une forme polyphonique apparente, le cinétisme propre au genre épistolaire est absent. Un statisme presque complet se dégage du mode passif des lettres,[16] puisque Angéline de Montbrun et Maurice Darville ne sont pas les vraies "dramatis personnae" entre lesquelles s'établit une correspondance sentimentale (un dialogue entre doubles), comme le thème central le suggère. La séparation entre personnages, qui est fondamentale dans le genre épistolaire, existe, mais cet éloignement n'amène aucune relation de séduction, tentative d'augmenter ou de diminuer cette distance entre eux.

Même l'échange entre Angéline et Maurice, sauf les deux dernières lettres à la fin du roman (181-187), relève de la confidence: la décision de leurs fréquentations vient non d'eux-mêmes, mais du père, le seul protagoniste "agissant". Si les quatre lettres entre Charles et Maurice dérivent d'un désir de puissance entre eux, ce "duo dramatique" ne présente, par contre, aucune tension: les dés sont déjà jetés. Enfin les duos épistolaires principaux constitués par Maurice-Mina et par Mina-Emma dépendent aussi de relations de confidence. À partir de ces deux "duos confidentiels", l'arrangement chronologique du récit offre une évolution thématique que nous pouvons répartir en trois temps: **(A)** la <u>révélation confidentielle</u> d'une dialectique amou-

---

16 Voir François Jost, "Richardson, Rousseau et le roman épistolaire," <u>Cahiers de l'Association des Études Françaises</u>, No. 29 (1977), pp. 183-184.

reuse triangulaire, **(B)** la résolution "idéale" de celle-ci, **(C)** les effets qui en résultent. Afin de faciliter l'analyse du contenu narratif, divisons l'ensemble de la correspondance suivant ces coordonnées:

13 lettres (30 pages)	**A)**	la série de 8 lettres entre Maurice et Mina (duo confidentiel)
	B)	les 4 lettres entre Charles et Maurice (duo mi-dramatique)
	C)	la lettre de Maurice à Angéline
(6 pages)	Lien entre les 2 séries:	2 lettres entre Angéline et Mina (duo confidentiel)
13 lettres (25 pages)	**A)**	la série de 10 lettres de Mina à Emma (duo tronqué/voix unique)
	B)	la lettre d'Emma
	C)	la lettre de Mina
(6 pages)	Conclusion des 2 séries:	- les 3 lettres entre Maurice et Angéline (duo dramatique) - la lettre de Mina à Maurice

B. Le contenu narratif

> Je l'ai vue -j'ai vue ma Fleur des champs, la fraîche fleur de Valriant ... la plus belle rose que le soleil ait jamais fait rougir ... je suis chez M. de Montbrun, et je t'avoue que ma main tremblait en sonnant à la porte. (15)

Nous entrons avec ces mots écrits par Maurice Darville à sa soeur -les premiers de la partie épistolaire- au coeur même de la dialectique amoureuse. Nulle autre introduction que ce "microcosme sentimental" n'est nécessaire pour mieux illustrer la teneur des huit premières lettres. D'un côté, l'image de la rose rougie par le soleil suggère déjà la symbiose d'Angéline (la fleur) et de son père (le soleil) que le roman reprend ad infinitum en jouant sur le thème du Paradis Terrestre. De l'autre, l'image de l'intrus qui, à la vue de l'Objet adoré par le père, possesseur légitime, veut s'en emparer et tremble devant la bataille à livrer. En ce qui a trait à la constante thématique de l'oeil (regarder, convoiter) et de la beauté (éblouir,

admirer), il faut comprendre l'importance des liens entre la vue et le désir. L'oeil, équivalent symbolique de la Parole, du soleil et de la divinité, veut se saisir du monde, devenir le maître ultime dans le combat mimétique de la possession.[17] Les jeux du regard trahissent toujours la volonté de puissance dans la séduction comme dans l'admiration.

Les trois sommets de la dialectique triangulaire sont explicitement déterminés par les trois personnages qui habitent alors Valriant: **Angéline** -Objet de la quête pour lequel rivalisent les doubles- son **père** et son **amoureux** (voir le schéma p. 168). L'héroïne est la plus innocente et la plus ravissante des enfants. Elle aime le courage, les héros (20, 30), la chevalerie (20-21) et vénère Lévis, son aïeul héroïque. Son père est l'image parfaite du chevalier des romans courtois auxquels elle appartient elle-même. Mina utilise le terme de "montbrunage" (29) pour condenser les "idées (bien) à lui" de Charles de Montbrun (24): une philosophie de vie comparable à celle des Spartiates (26), faite d'honneur, de volonté, de sacrifice et de travail, qui, par ses excès, touche presque au ridicule. Ainsi, "le jour (même) de ses noces, (il) alla à son travail" habituel (25).

La nature et surtout le jardin luxuriant de Valriant participent à cette hypertrophie héroïque: Charles est un agriculteur fervent et Angéline dit que le printemps a besoin d'elle pour tout reverdir (29). Mais le comble de la démesure s'actualise dans l'"ardente tendresse" qui consume le père et la fille: "Elle vit en lui, écrit Maurice dans sa première lettre, comme les saints vivent en Dieu" (16). Il lui semble étrange de trouver dans le jardin, vers cinq heures du matin, la fille dans les bras du père: "On a ici des habitudes bien différentes des nôtres" (18), confie-t-il à sa soeur.

Lorsqu'il raconte la scène de l'étang entre Angéline et son cygne, une transposition mythologique s'effectue: nous voyons Jupiter en train de

[17] Voir Durand, Structures, pp. 169-173.

séduire Léda (32-33). Plutôt que de se rendre auprès de Charles qui requiert sa présence, Maurice, à la demande d'Angéline, l'accompagne pour aller voir le cygne: l'oiseau se substitue au père (32). Angéline, entièrement absorbée par le cygne, lui fait "mille agaceries" (33). L'oiseau "semblait prendre plaisir à se faire admirer ... et plongeait son beau cou" dans l'eau (symbole féminin): "(l)es rayons brûlants du soleil glissant à travers le feuillage tombaient autour d'elle en gerbes de feu" (33). Dans cette scène poétique d'un subtil érotisme, les schèmes ascensionnels du Régime Diurne jouent à plein: les oiseaux, le cygne et les rayons du soleil sont associés au feu de la passion. Devant cette possession symbolique de la fille par le père, Maurice se sent "devenir fou" et il avoue son amour à Angéline.

Les Darville sont des citadins qui ne participent pas à l'idéalisation de Charles, de sa fille et de leur amour, concrétisé par Valriant. Charles, comparant Mina à sa fille, l'accuse d'avoir "trop de liberté et pas assez de devoirs", d'être trop adulée et d'avoir l'"humeur coquette" (29). La deuxième série de lettres développera cette "dialectique de puissance": alors à Valriant, Mina pourra confronter Montbrun qui, dit-elle, devra lui "rendr(e) raison de ses propos" (31). Face à l'"éclatante beauté" d'Angéline, tant de l'âme que du corps, Mina se déprécie elle-même (37). Contrairement à son amie, elle ne peut pas, écrit-elle, se passer du luxe d'être indifférente à la parure (51).

Dans la dialectique l'opposant à Charles, Maurice, lui aussi, va continuellement se dévaloriser: "Que puis-je contre lui?" (18) écrit-il, "mon sort est entre ses mains" (16, 20). Charles, comme un rival, a "l'air de dire: 'Qu'on vienne donc me prendre mon trésor'" (18). Maurice, "inspir(é) d'une crainte terrible", tremble: il a peur d'indisposer le père (23). Partout, la "bataille des doubles", qui a pour moteur la jalousie de part et d'autre (30, 40), est évidente. Dans l'esprit du père, il y a "une pointe

de moquerie" (23-24), dans ses yeux, une "fine malice" (28) et dans le coeur, un certain défi: "Est-ce que ma fille ne vous paraît pas tout ce que je puis souhaiter?" (28).

Maurice, qui possède une hypersensibilité féminine (23), a, selon Mina, des "nerfs de vieille duchesse" (38): la moindre plaisanterie l'humilie (17, 28). La seule chose à son actif est son chant qui "ravit" Angéline (19), mais que Charles considère comme une faiblesse (43). Ce dernier le plaisante aussi de son goût pour la poésie (28). Se jugeant donc inférieur à son "adversaire", Maurice a recours à l'aide et aux conseils de sa soeur. Leur union épistolaire correspond, selon les dires de Mina, a un certain "machiavélisme" (30) contre le "terrible homme" (20), contre l'"oppresseu(r)" (24) qu'est Charles, afin d'obtenir la main de sa précieuse fille.

"(S)'il ne s'agissait que de la mériter" (18) comme au temps de la chevalerie? (20). Malheureusement, c'est contre un père idéal que Maurice doit "croiser l'épée", et chacune de leur rencontre met en jeu cette tension de rivalité. Charles vient même le "relancer" dans l'intimité de sa chambre, lui reprochant, "avec son sérieux railleur", ses "rêveries" (23-24). "Faisant appel à (son) courage" (28), Maurice a "décidé d'en finir" (27), mais une plaisanterie qu'Angéline échange avec son père, va "l'abat(tre)" et l'"étein(dre) pour la journée" (28). Devant "cette situation (qui) n'est pas tenable", Maurice décide d'écrire à Charles, geste que Mina lui reproche durement: "écrire au lieu de lui parler, c'est de la lâcheté pure. Mon cher, tu es un poltron", ajoute-t-elle (30). La lettre-confidence est par essence passive et féminine:[18] écrire pour avouer son amour, n'est-ce pas reconnaître sa faiblesse?

La rencontre décisive, provoquée par cette lettre, sera retardée par la visite à l'étang. L'union poétique de la "belle et la bête" fournit la

[18] Voir F. Jost, "Richarson," p. 184.

réponse à une question posée précédemment par Maurice: "quelle est donc cette puissance de l'amour qui me ferait me prosterner devant elle? qui me ferait donner tout mon sang pour rien ...?" (23). L'aveu de son amour dans um moment de folie est causée par un désir de puissance contre le père et par le désir de possession d'un "objet" représentant le bonheur. Immédiatement après cette scène, Maurice est mortifié par le "rival" paternel qui lui rappelle l'oubli de sa visite.

Après que Maurice eût avoué à son hôte son "abus de confiance" (27; "abus de son hospitalité", 34), Charles lui pose une question de grande importance: "A-t-elle ri" de votre comportement? (34). En effet, le rire d'Angéline garantirait qu'il n'a pas à craindre de perdre sa fille qu'il désire garder enfant "aussi longtemps que possible" (34). Toutefois, comme elle n'a point ri, Charles reconnaît la gravité de la situation: "rembrun(i)", il répond froidement qu'il regrettait cette "indiscrétion plus que (l'autre) ne saur(ait) croire" (34-35). Malgré le fait "qu'il redevint lui-même" (35), son regard demeure accusateur durant le repas. Un prêtre, alors présent, pose une question à Angéline à propos de son cygne. Celle-ci s'embrouille et rougit comme si son innocence était en jeu, comme si, depuis la scène de l'étang, elle pressentait que "peut-être aimerait-elle déjà (Maurice) si elle aimait moins son père" (37).

Le duo confidentiel du frère et de la soeur a révélé une dialectique amoureuse triangulaire fondée sur le désir mimétique. Les lettres de Charles et de Maurice vont résoudre cette dialectique "interdividuelle". Le premier stipule les conditions du contrat; le second se soumet entièrement à la volonté de l'autre. C'est Charles qui, écrivant le premier de Valriant, donne le ton à cet échange dans lequel il est perçu comme le juge de Maurice et comme le maître absolu de la destinée des amoureux. Charles avoue d'abord que l'amour qui le lie à sa fille est tel que personne ne "pourrait dire

jusqu'à quel point cette double parenté (les) attache l'un à l'autre?" (39). S'il consent à ce que Maurice prenne "(s)a place dans son coeur", c'est à la fois par peur de Dieu -"la garder toute à (lui)" serait "bien égoïste"- et par peur de l'inconsolable douleur que celle-ci éprouverait à sa mort (39).

Charles est donc déchiré par deux désirs contradictoires. Son amour paternel, auquel sa fille est entièrement soumise, tient de la médiation interne (la relation modèle/disciple, maître/esclave) accentuée par la mimétique dialectique entre les deux hommes. Au contraire, sa peur tient de la médiation externe (l'imitation de Jésus-Christ) existant entre lui, représentant d'un ordre sacré, et la loi religio-culturelle régissant ce même ordre dont la communauté dépend. La médiation externe exige que le père se sacrifie au "rôle social" de sa fille qui est de se marier et de perpétuer la race. À partir des deux lettres de Charles, il est possible d'identifier une nouvelle problématique socio-culturelle: l'exigence individuelle (le désir), contrôlée autrefois par le mythe pour le bien social, s'est amplifiée et tente maintenant de s'opposer à la Loi communautaire. Il faut voir dans les conditions imposées au mariage -attendre les vingt ans d'Angéline, ne pas la séparer de son père, consentir même à "épouser" Charles en guise de soumission à son autorité (38)- autant de déguisements du désir individuel et non pas des raisons valables au bien-être social.

Le "credo", auquel de Montbrun demande à Maurice d'adhérer, dévoile également son besoin de demeurer le maître de sa fille en devenant celui du futur gendre. Par l'apologie de la franchise (39-40) et de pureté (41-42), Charles veut s'assurer le contrôle des actes du couple (savoir=pouvoir) et préserver l'amour filial de sa fille contre "la folle tendresse" de l'amour passionné (44). Du même coup, ses recommandations invitent Maurice à se plier à l'idéologie puritaine et capitaliste de la classe bourgeoise (la

hantise du mensonge,[19] la respectabilité sociale, "la grande loi du travail", 43), autant qu'à l'ultramontanisme québécois (au dessus de tout "la fierté de la foi", 42) dont les thèmes dominants sont l'agriculturisme ("O mon pays ... laisse-moi te servir en cultivant ton sol sacré", 44; "le messianisme ("la foi est la plus grande force morale", 42; "le sacrifice est au fond de tout devoir bien rempli", 44) et l'anti-étatisme ("la politique, cette arène souillée", 43, "Je n'approuve pas que vous vous mêliez d'élections", 45).

La formule épistolaire finale est toujours révélatrice de la relation entre les "écrivants".[20] Celle de la première lettre de Charles est sèche et autoritaire. Quant à la "fermeture" de cet "ultimatum contractuel" qu'est la deuxième lettre, elle indique une fois de plus le désir équivoque du père pour sa fille (45). La réponse de Maurice à la "parole virile" du père reflète une obédience complète: "Je vous en prie, lui écrit-il, prenez la direction de toute ma vie", l'assurant de sa "reconnaissance sans bornes" (41). Malgré son désir d'être le "tendre fils" (40) de coeur de Charles (45), il lui avoue être jaloux de lui (40) et, en retour, il sent que ce dernier le "verr(a) arriver sans plaisir" (45). Cette tension, qui demeure entre les doubles, détermine l'intensité même de leur amour respectif pour Angéline. Le contrat verbal, finalement ratifié entre eux, reçoit l'acquiescement d'Angéline. Dans une note qu'il lui adresse, Maurice la remercie de l'avoir accepté et espère être "aim(é) un jour" d'elle (46).

---

[19] Selon Girard, la dialectique "romanesque", c'est-à-dire la médiation interne entre les doubles (l'antagonisme), repose sur l'hypocrisie. C'est pourquoi le héros, jouant sa liberté dans le moindre de ses désirs, doit camoufler ceux-ci au risque de devenir l'esclave de l'Autre. La nécessité de connaître la "vérité" est vitale pour le pouvoir. Avant cette dialectique "moderne", le courage et le respect pour la hiérarchie résolvaient les antagonismes: les personnages du roman ont la nostalgie de ces temps chevaleresques. Voir Girard, Mensonge, p. 116.

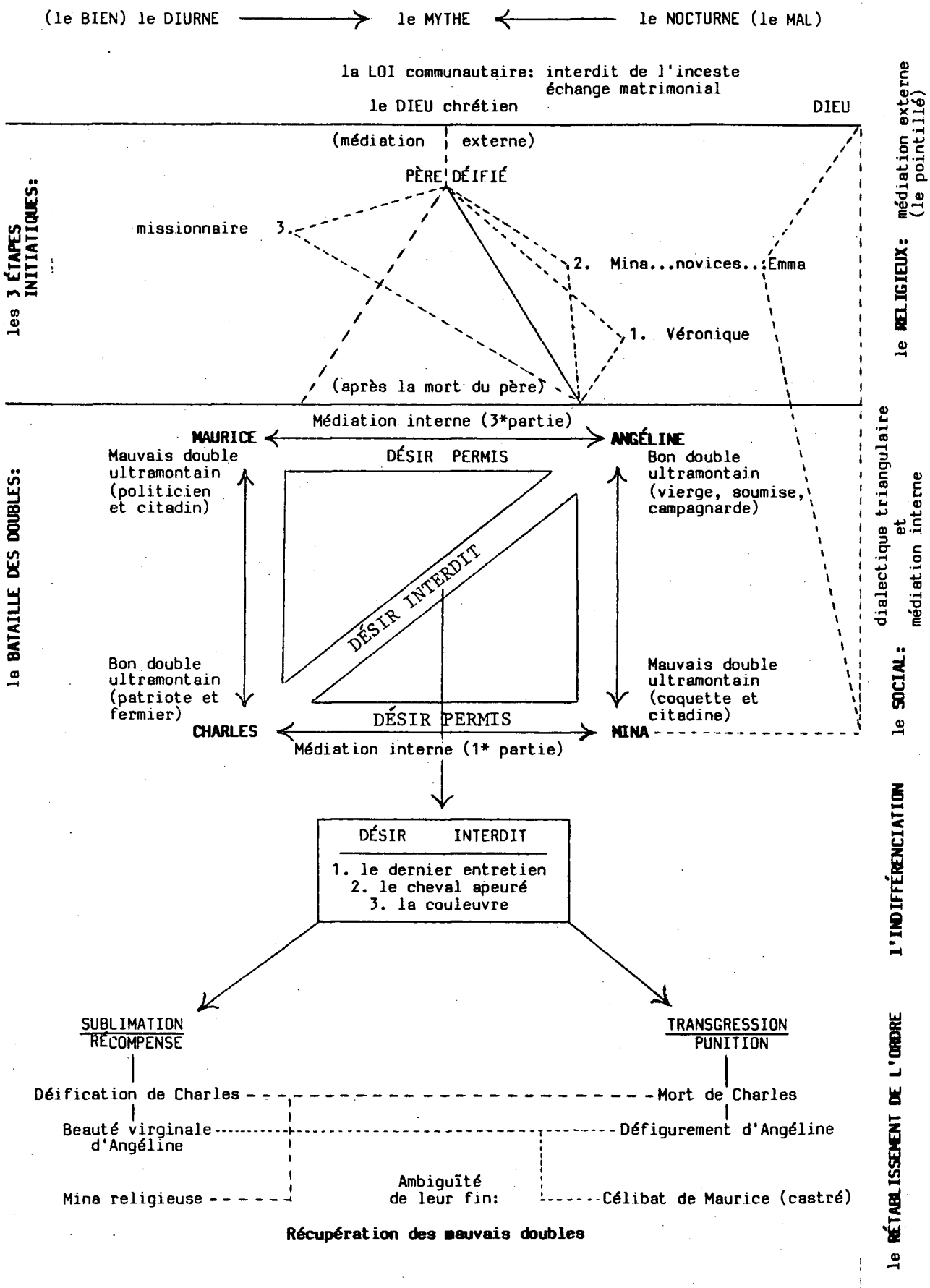
[20] Voir J.G. Altman, Epistolarity: Approaches to a Form (Columbus: Ohio State Univ. Press, 1982), p. 143 et seq.

Les deux lettres échangées entre Angéline et Mina lient la première série épistolaire, qui narre une dialectique amoureuse jusqu'à sa résolution, à une deuxième série qui présente une dialectique semblable, mais cette fois-ci entre femmes (voir le schéma suivant). Au citadin Maurice Darville se substitue sa soeur Mina, la mondaine: les deux s'identifient à des "mauvais doubles" récupérables. Quant à Charles, le vainqueur du premier "combat mimétique", il est remplacé par sa fille qui lui ressemble tant (47-48, 53), (voir le schéma suivant).

Déjà la première lettre d'Angéline spécifie son désir de dominer: elle veut "démondaniser" Mina, la rendre semblable à elle-même, métamorphosant "la reine de la mode en fleur des prés" (46). Cette "réform(e) compl(ète)" correspond à un processus de rachat moral, lequel inverse celui de la transgression. L'aspiration d'Angéline à la puissance est transposée dans un autre domaine, la cuisine: elle veut "reconquérir (s)on royaume" régi par une vieille servante: "c'est à moi de commander", ajoute-t-elle. Charles de Montbrun demeure néanmoins l'axe central du récit; il est le "maître de céans". Aussi Angéline espère-t-elle que Mina se soumettra à lui, "comme la reine de Saba qui proclamait bienheureux les serviteurs de Salomon", et comme elle-même qui "aimerai(t) mieux être sa servante que (sa) fille" (47).

Bien que Mina réponde qu'elle "ne demande qu'à (se) démondaniser" (51), elle a un long chemin à parcourir avant d'atteindre l'idéal féminin du "montbrunage" (passage initiatique de l'espace de la ville à l'espace de la campagne). Elle "n'aime pas la nature riante" (51); elle est sensible "à la parure" et elle préfère la "puissance de sentir" (50) au bonheur de raison, au risque d'y perdre la raison comme Maurice (49). Si Mina, maîtresse d'un "cercle d'admirateurs", se sent "malheureuse" et rêve d'un tel grand amour, c'est que ses conquêtes faciles ne lui laissent rien à désirer (51). Sitôt que le Sujet possède l'Objet amoureux, il a besoin d'un nouvel Objet à dési-

DIALECTIQUES DE MÉDIATION DANS "ANGÉLINE DE MONTBRUN"



rer: Mina avoue qu'elle n'a jamais "le temps d'aimer quelqu'un qu'aussitôt (elle en) préfèr(e) un autre" (51). Il ne lui reste qu'à jouer l'indifférente coquette avec ces "pauvres hommes" (51) plutôt que de s'abaisser. Au contraire, Charles de Montbrun représente pour elle un défi à relever: "ce serait une belle chose de troubler ce beau calme et voir l'humilation de ce superbe", confie-t-elle à Emma (69).

Mina, hantée par l'image de bonheur offerte par son frère et Angéline, preuve que "l'amour existe" (53), les "envie" (55). Ce désir de posséder cette "réalit(é) plus bell(e) que le rêve" s'intensifie au contact de la "tendresse sans bornes" d'Angéline pour son père et vice versa (53). Malgré l'affection de Mina pour Angéline, inconsciemment cette dernière se transforme en rivale. Mina regrette de "pass(er) au second rang" dans le coeur de Maurice et surtout dans celui de Charles. "Qu'est-ce que cet aimable intérêt qu'il me porte?" demande-t-elle à Emma, "(m)ais encore une fois, qu'est-ce que cela? Si vous saviez comme il aime sa fille" (58). Et plus loin: "Il ne voit que sa fille. Vraiment, je ne crois pas qu'il ait une pensée où elle n'entre pas pour quelque chose ... qu'a-t-elle fait, dites-moi, pour mériter d'être si parfaitement aimée!" (69)

Cette "bataille de puissance" entre deux femmes, dont l'enjeu est l'amour de Charles, sera reprise avec l'arrivée de Mme H... à Valriant. Cette dernière ne prend le rôle de rivale que pendant peu de temps. Ses "manoeuvre(s)" auprès de Charles, sa "hai(ne) cordial(e)" et ses "compliments perfides" adressés à Mina sont interrompus par une entorse, accident qui donne "une folle envie de rire" à cette dernière (62-63). La compétition avec Angéline est beaucoup plus difficile et, malgré ses efforts, elle "crain(t) beaucoup de n'être jamais tout à fait" comme son amie ou comme la "femme forte" de l'Évangile (66).

Bien qu'elle tente de répondre à l'idéal féminin de Charles, Mina prend souvent une attitude d'égalité avec lui. Alors deux "vanités" rivales se confrontent (médiation interne). De la conversation qu'ils tiennent sur l'avenir du Canada, elle sort choquée et humiliée (56): vaincue, l'égalité devient déférence (78). C'est que la "Parole" de Charles de Montbrun, père idéal et mari parfait, s'identifie à une idéologie rigide, celle de l'ultramontanisme de la classe dirigeante québécoise. La ferveur d'Angéline pour les royalistes et pour la vie frugale des anciens Romains (66) tient de celle de son père. Et peu à peu la "vision du monde" des de Montbrun contamine celle des Darville (71).

La promenade sur l'eau condense symboliquement cette suprématie "patriarcale" qui reprend la scène de l'étang de la série précédente (les deux sont situées au même endroit -la septième lettre- dans leur série respective). Dans l'épisode du cygne, l'oiseau plongeait son cou dans l'eau et les rayons du soleil tombaient autour d'Angéline provoquant l'aveu de Maurice: un mouvement de chute y était perceptible. Dans l'épisode de la randonnée en barque, c'est un mouvement vertical d'avancement qui prédomine. La situation amoureuse entre Maurice, Angéline et son père est maintenant réglée. Comme dans l'autre scène, Maurice, en situation de mimétisme, veut, à l'exemple de Charles, "jouer un rôle actif" (67): il apprend à manoeuvrer le bateau, symbole diurne de la famille et de la communauté. Bien que sa "force", qu'il fait admirer aux autres, n'égale pas celle idéale de l'autre homme, "quand tous les deux se mettent à ramer, la Mouette semble voler sur les flots" (67).[21] De la métaphore amoureuse descendante (vers la femme, la passion nocturne), le récit passe à une métaphore ascensionnelle: la barque, représentant l'ordre social, touche à peine la mer, cette "grande séductrice" que Laure Conan utilise comme symbole de la passion en l'associant au feu et à

[21] Même symbolisme que la chasse-galerie.

l'énergie (67, 73, 84 et de façon extensive dans la partie du journal). Combinant leurs forces, les deux hommes maîtrisent l'eau: le Régime Diurne règle le Régime Nocturne.

Dans la lettre suivante -la huitième- Mina, après s'être encore une fois comparée négativement à Angéline, taquine "le maître de céans" de son habitude de se ganter soigneusement "lorsqu'il va aux champs" (68). Mina ne remet pas en cause la symbolique de ce comportement -séparation de l'esprit aristocrate d'avec la matière- son ironie relève plutôt de cet antagonisme des doubles qu'est la passion romantique:[22] elle aimerait être maîtresse de la "nature vraiment forte" de Charles, et de façon encore plus intense parce qu'il est indifférent envers elle, "ne vo(yant) que sa fille" (69). Ainsi l'accent "si vrai, si passionné", que Charles utilise en lisant La Fille du Tintoret,[23] la "poursuit partout" (69), avoue-t-elle. La jalousie la hante: "Ah, si vouloir était pouvoir" (56), soupire-t-elle dans un autre contexte. Néanmoins, ces mots indiquent bien cette soif de puissance qu'elle traduit ailleurs ainsi: "je hais terriblement les fractions" (69).

La correspondance entre Mina et Emma présente un "dialogue" révélateur entre les deux types de médiation: au point de vue de Mina sur la passion s'oppose celui d'Emma qui reprend à un moindre degré la thèse défendue par Charles. Au tout début, Mina rejette la vie religieuse comme étant bien uniforme, austère et triste (52). Pourtant le rêve qu'elle raconte plus tard démontre qu'elle demeure sensible à l'"attraction céleste" (64): Madeleine de Repentigny (repentie), une mondaine qui entra au couvent, lui sert de modèle (médiation externe). Vers la fin de cette correspondance, elle ajoute

---

[22] Voir Girard, Mensonge, pp. 112-113.

[23] Un poème de Casimir Delavigne, déchiré par l'auteur même qui, selon Paul Féval, aurait été écrit à partir d'un tableau de Léon Cogniet, Le Tintoret peignant sa fille morte. Voir l'Introduction de R. Le Moine des Oeuvres romanesques I de Laure Conan, p. 85, et, de Soeur Jean-de-L'Immaculée, "Angéline de Montbrun," Le Roman canadien-français, Vol. III d'Archives, p. 119.

même qu'à "certains moments, on sent que le sacrifice vaut mieux que toutes les joies" (72). Mais cet aveu n'est que temporaire et Mine demeure sous l'emprise de la médiation interne (Mina-Charles) et de la dialectique triangulaire (Mina-Charles-Angéline), (voir le schéma, p. 168).

Lorsque Mina écrit "qu'on cesse de s'aimer si personne ne nous aime" (58), celle-ci stipule une situation psychologique particulière à la femme. Etant donné que la valeur de l'Objet désiré ne dépend que de regard de l'Autre, la femme, souvent réduite au rôle d'Objet désirable, a besoin de cette convoitise pour l'assurer dans son être: sinon elle ne se sent "nécessaire à personne" (58). L'aimée se dédouble ainsi en Sujet et en Objet sous le regard de l'amant, son corps devenant l'enjeu de l'antagonisme entre elle et lui. La coquetterie repose sur cette dialectique triangulaire.[24]

La "snoberie" relève d'un phénomène semblable, sauf qu'alors l'Objet convoité est soi-même, afin d'enflammer le désir de l'autre. Le comportement de Montbrun, lequel semble "porte(r) une armure enchantée" (75), tient, à un degré supérieur, de celui de Mina à l'égard de ses admirateurs. Cette dialectique est ainsi décrite par Girard:

> L'indifférent semble posséder cette maîtrise radieuse dont nous cherchons tous le secret. Il paraît vivre en circuit fermé, jouissant de son être, dans une béatitude que rien ne peut troubler. Il est Dieu.[25]

La **médiation externe** oblige toujours le Sujet à se modeler sur un médiateur très éloigné, symbole d'une idéologie mytho-collective. La **médiation interne,** qui se concrétise dans le sadomasochisme, permet dans une relation "interpersonnelle" soit d'être soi-même le médiateur (être dandy, maître ou modèle) ou soit, au contraire, de vénérer dans l'Autre l'autonomie et la maî-

---

[24] Girard, Mensonge, p. 110 et seq.

[25] Mensonge, p. 112.

trise (être disciple ou esclave). La position d'Emma face au désir, à partir de son unique lettre et de ses dires diffusés dans celles de Mina, va nous permettre d'élucider la dialectique médiatrice externe.

Emma, adonnée toute entière à l'imitation de Jésus-Christ, ne croit pas à l'amour humain (53, 74). Son "désenchantement" des choses terrestres est complet (58): "Le vrai ciel nous reste" (73), écrit-elle, et pour y accéder il faut mourir au monde. Elle a choisi cette voie et Charles l'approuve (60). Elle écarte le désir ontologique avec un certain regret, semble-t-il (74), mais afin de n'être plus esclave des autres, elle se soumet entièrement à l'autorité divine, espérant la jouissance mystique (participation au pouvoir divin): peut-être cette gaieté que, d'après Charles, elle trouvera derrière les grilles (60).[26] À cette "mort mystique" correspond "l'amour pur", c'est-à-dire un dévouement désintéressé, hors de l'esclavage du désir, dont Charles entretient Maurice avec insistance (41-42) tout en reconnaissant la difficulté d'atteindre cet idéal.

Emma admet que cette "grande vérité du désabusement" ne va pas jusqu'à Valriant (74). Là, l'amour évolue dans une atmosphère de conte de fée. En disant à son amie de "mett(re ses) coquetteries de côté", elle lui suggère d'oublier le jeu antagoniste de puissance entre amants et, semblable à "la Belle au Bois dormant", d'accepter Charles comme son prince. Possédant "la virilité chrétienne" (75), celui-ci est un "homme accompli" (77), un modèle "rare" (74) et un "fier aristocrate" (84), digne d'elle.

Les deux dernières lettres de Mina accusent une évolution dans cette direction. Elle considère maintenant la vie mondaine comme "la vie réduite en poussière" (83). Assurée "qu'une femme qui meurt sans avoir aimé a manqué

---

[26] Tout rapprochement vers le médiateur est un progrès vers le masochisme, "condition préalable de toute réussite métaphysique". C'est pourquoi l'approche d'un dieu nécessite l'ascétisme. Voir Girard, Mensonge, p. 182. Charles dit: "savoir se renoncer, n'est-ce pas la vraie grandeur?"(44)

sa vie" (77), elle se montre "aussi agréable que possible" avec Charles, "nerveuse" même jusqu'à le crain(dre)" (78):

> Et faut-il dire que celui-là serait un maître? Mais qu'importe. J'aime mieux lui obéir que de commander les autres. (78).

Comme la lettre de Maurice à Angéline, dans la première série épistolaire, la dernière lettre de Mina à Emma représente une "défaite".

Les propos qu'elle rapporte à son frère, afin de lui démontrer l'amour qu'Angéline lui porte, relève de cette même relation "patriarcale" de la femme soumise au mâle:

> Apprends qu'elle fait flairer ton chapeau de paille à Nox ... je l'entendais lui dire: 'Nox t'ennuies-tu? ... as-tu hâte qu'il revienne? ... L'aimes-tu? ... Prends garde Nox. Il faut l'aimer. Il sera ton maître ...'(84)

Angéline, associée symboliquement à son chien (Nox=nuit=passion), projette ses propres hésitations face à "son futur seigneur et maître" (55). Si elle accepte de passer sa vie avec lui, c'est d'abord parce qu'il mérite d'être le fils de Charles (79), et ensuite parce que sa vénération passionnée le rend à sa merci.

L'amour "sans fin, toujours poursuivi ... en vain sur la terre" que Maurice lui jure, la fascine dans son absolu (80). Aussi invoque-t-elle tout l'appareil de médiation externe à la rescousse, l'image de la Vierge, la prière, l'amour de Dieu, pour que le coeur de son amoureux "ne se refroidisse jamais". Chez Maurice, irrité par l'obstacle des distances, l'amour est plus ambigu. D'un côté, il veut qu'Angéline le rassure sur son "consentement" à partager sa vie (81), de l'autre, il lui parle de son autorité future sur elle (80).

Peu importe la vision que les personnages ont de l'amour, ils s'accordent tous sur sa structure hiérarchique patriarcale et sur son but ultime

dans le mariage. Un tel message termine la partie épistolaire du roman, message qui est condensé dans le post-scriptum que Mina adresse à Maurice. La suggestion de méditer sur une parole liturgique de la messe nuptiable -"le mariage est le doux reste du paradis terrestre"- se transforme en un avis au lecteur d'en faire autant. Toutefois, le texte même met en jeu la fragilité de cette institution. Avant que le dénouement tragique soit connu, le mariage, basé sur un amour réciproque vers lequel toutes les lettres tendent, semble impossible, car il est toujours dépassé et menacé, soit par une religion plus satisfaisante, soit par le paradis terrestre qu'est Valriant. Ce microcosme d'un monde enchanté et chevaleresque exalte l'obéissance de l'enfant au père et la soumission à un Dieu exigeant: passivité et mysticisme se confondent. Au contraire, ceux qui rêvent de passion dans le mariage, Mina et Maurice, sont originaires d'ailleurs.

2. La narration mytho-structurale

Il se dégage de la correspondance étudiée une atmosphère précieuse, une "uniformité factice dont la monotonie égale l'élévation morale".[27] Malgré les efforts de la romancière d'utiliser différents points de vue par les lettres sans qu'elle y parvienne, il n'en demeure pas moins que leur psychologie "interdividuelle" dépasse celle élémentaire des romans de l'époque.[28] Sans doute la forme épistolaire favorisait-elle une conception plus personnelle du récit: la motivation qui fait écrire chaque personnage étant aussi sinon plus importante que l'"histoire" même. Écrire une lettre, en plus d'exiger la solitude, force chaque personnage à établir ses propres coordonnées

---

[27] Soeur Jean-de-l'Immaculée, p. 114.

[28] Selon R. Le Moine, les personnages ne présentent "pas plus d'intérêt, sur le plan psychologique, que ceux...d'un Antoine Gérin-Lajoie ou d'un Joseph Marmette". Dictionnaire des oeuvres, I, p. 26.

(temporelles, spatiales, intellectuelles et émotives): une multiplicité de JE se constituant et se confrontant parfois les uns aux autres.

La correspondance d'Angéline de Montbrun offre toutefois un circuit de communication à sens unique: la confidence passive l'emporte sur le dialogue dramatique. Le poids de la médiation externe, par la "Parole" de Charles et d'Emma, ramène le texte aux structures mythiques et force même, pour ainsi dire, la technique littéraire à se transformer. Jusqu'à présent la critique n'est pas parvenue à justifier l'"erreur" des trois formes stylistiques -la correspondance, la narration et le journal- qui "coupent l'oeuvre de façon un peu brutale".[29] Selon nous, l'utilisation du discours narratif rhétorico-judiciaire (IL) de la deuxième partie était nécessitée par le "blocage" des deux dialectiques amoureuses que les lettres mettaient à jour.

A. De la forme épistolaire à la forme narrative

La "clôture épistolaire", en résolvant la dramatique amoureuse, acquiert une valeur symbolique.[30] Par exemple, si l'arrêt d'une correspondance cause la mort (suicide), c'est que les lettres étaient un signe de vie. Si l'écriture est signe de névrose, la guérison provoquera son arrêt. Par rapport aux dialectiques amoureuses précédentes, que signifie la cessation des lettres? Les deux dernières lettres de Maurice à Angéline, par leur ton passionné, laissent l'impression que, de retour à Valriant, il l'épousera et ensemble ils vivront dans le bonheur. L'aspect féérique et pastoral du "roman épistolaire" semble suggérer cette conclusion. Pourtant plusieurs signes contredisent cette interprétation. Dans le monologue qu'elle adresse à son chien, Angéline se montre hésitante et se sent même obligée à cette union:

---

[29] Soeur Jean, p. 114.

[30] Altman, p. 154.

"Prends garde Nox ... Il faut l'aimer" (84, nous soulignons). Quant à l'autre dialectique amoureuse, absolument rien ne laisse présager un mariage: Charles, préférant sa fille, "dédaign(e)" toujours Mina qui jalouse leur intimité (84).

Ainsi la correspondance ne débouche pas sur la réalisation de la "quête" d'unité, fonction même des lettres. Au contraire, sa rupture dévoile une problématique que l'auteure à travers ses personnages est incapable de surmonter. Le mouvement introspectif de ceux-ci, s'il avait continué, aurait mis en lumière le dilemme de leurs relations amoureuses basées sur la jalousie et l'inceste. Incapable de ce niveau d'introspection, qui aurait révélé sans doute à l'auteure son propre secret, celle-ci se voit obligée de recourir au mode narratif pour relancer son récit et le conclure.[31] Que cette impasse ait une origine psychologique importe moins que le fait qu'elle soit inscrite idéologiquement, sémantiquement et sémiologiquement dans les dernières lettres.

Quoique la correspondance ne relie que rarement des duos dramatiques, elle traite toujours, par le mode confidentiel, de dialectique sentimentale. Ainsi rapporte-t-elle indirectement un discours dialogique, lequel est propre à la médiation interne. Plutôt que de déboucher sur une critique des relations amoureuses, nous avons vu que la "pathos romanesque" est dévié constamment vers l'"unilinguisme ultramontain" qui privilégie la médiation externe et, par conséquent, le discours mytho-collectif. D'après le "langage durandien", la forme épistolaire devrait favoriser le thème amoureux: domi-

[31] Plusieurs critiques ont fait la psychanalyse d'Angéline de Montbrun, insistant sur l'amour incestueux de l'auteure pour son père, amour qu'elle projeta sur un politicien, Pierre-Alexis Tremblay, qui avait le double de son âge. Cependant, ce dernier voulait un "mariage blanc" à cause d'un voeu de chasteté probablement lié à une infirmité ou à un complexe. Angéline refusa-t-elle cette condition matrimoniale ou est-ce lui qui, pour une raison quelconque (une "faute" de Félicité Angers), lui préféra Mlle Connolly qu'il épousa? Pour ces conjectures, voir principalement les présentations de Roger Le Moine dans les Oeuvres Romanesques I de Laure Conan, pp. 9-21 et 79-94.

nance copulative où les doubles tendent à résoudre l'antagonisme dans l'accouplement. Or notre étude des lettres démontre que ce mouvement synthétique (ou dramatique) entre amoureux est détourné au profit d'une idéalisation héroïque du père. Le Régime Diurne, son antithèse polémique (les "sermons" de Charles et d'Emma) et ses formes schizomorphes (les valeurs religieuses liées à la campagne VS celles des bourgeois de la ville) gagnent contre la passion nocturne.

Aussi à la technique épistolaire va se substituer celle du roman d'aventures et du roman de chevalerie. La tendance idéalisante des lettres, en étouffant le pathos à l'affût, ultimement le remplace par une idéologie tellement dépendante du mythe qu'une remise en question demeure impossible. La correspondance "dégénère" en narration afin que les conflits, qu'elle avait mis à jour, soient résolus non pas de façon individuelle mais par la "Présence communautaire" qui agit à travers le narrateur omniscient.

B. L'omniscience narrative

Délaissant l'analyse lucide des émotions à laquelle elle était trop étroitement liée par le jeu cathartique du JE, l'auteure reprend son récit à la troisième personne du singulier. Elle se distancie ainsi de la problématique suggérée par les dernières lettres: que l'amour était impossible et que seule une tragédie pouvait résulter des paradoxes amoureux eux-mêmes. Incapable de laisser ses personnages êtres responsables de leurs émotions et de les faire agir en conséquence, Laure Conan évite aussi la plus grande complexité psychologique, morale et littéraire vers laquelle la technique épistolaire l'entraînait. Elle va donc utiliser plutôt la forme consacrée du romanesque traditionnel, caractérisée par l'emploi de l'imparfait, du passé

simple, et surtout du Il de l'auteur omniscient (l'Oeil qui voit tout), retournant ainsi au **discours rhétorico-judiciaire** mythique.[32]

Pendant trois pages (85-88), le roman, "tombé" dans l'aventure, accorde la priorité aux événements aux dépens de la conscience individuelle: maintenant "quelqu'un dépend de quelque chose".[33] Le destin atténue les liens de la causalité humaine pour amplifier ceux du mytho-cosmos. Comment expliquer que chaque protagoniste principal des deux dialectiques émotionnelles subisse un accident entraînant la rupture de ces relations, alors que celles-ci, par leurs caractères légitimes, auraient dû aboutir au mariage? Il faut voir, dans le pur hasard qui est responsable de la mort de Charles et de la tumeur -dans l'édition originale- ou de l'accident qui défigure Angéline, l'oeuvre du "bras justicier" divin condamnant et punissant les transgresseurs. Par après, ces victimes se métamorphosent en autant de signes de la puissance du dieu: leurs destinées promulguent à nouveau la Loi communautaire.

La "quête héroïque" ritualise les deux interdits primordiaux stipulés par le mythe: l'interdit de tuer à l'intérieur du clan (VS le mimétisme d'antagonisme: la vengeance) et le tabou de l'inceste (VS le mimétisme d'appropriation: le désir), tous deux sources de violence indifférenciatrice. Dans Angéline de Montbrun, la priorité est accordée à la thématique amoureuse et ainsi au message mythique gouvernant la femme et la "quête" de la femme. Nous ne pouvons discerner le côté historico-épique propre à la "quête" du pouvoir que dans une petite phrase, mais combien importante, car

---

[32] André Brochu reconnaît lui aussi cette "force qui vient changer de l'extérieur le destin des personnages", "coup de pouce" qui convertit le premier état de bonheur en un état de malheur, sans qu'aucun affrontement, propre au romanesque, ait eu lieu. "L'action, le mouvement sont supprimés... au lieu d'un drame, nous avons côte à côte, deux situations." L'Instance critique 1961-73 (Montréal: Leméac, 1974), p. 116. Dans le même texte, il dit que "la mort du père... se produit dans un temps absolu qui n'est pas celui de la première et de la seconde partie"; p. 128.

[33] J.-Y. Tadié, p. 5.

à partir de son énoncé tout le récit bascule: "M. de Montbrun aimait passionnément la chasse" (86).

L'origine de la chasse remonte au rituel sacrificiel, le gibier s'étant substitué à la victime humaine originelle.[34] En refusant les "combats" de l'"arène" politique, un des lieux héroïco-épique moderne par excellence, il ne reste plus à Charles qu'à affronter les animaux. La chasse, analogue au combat contre le mauvais double, est "exaltation et appropriation de la force" par "la captation de la puissance du tabou" de ne pas tuer.[35] Le fusil se transforme en symbole phallique, arme rituelle statuant la Loi patriarcale.

Que le fusil, "embarrassé ... entre les branches", cause **la mort de Montbrun** s'explique par le sens mytho-cosmique de l'arbre toujours "induct(eur) d'un certain messianisme".[36] Dans la tradition chrétienne, la Croix du Christ qui est "Arbre de vie" correspond à "l'Arbre de la science du bien et du mal", responsable de la Faute: l'arbre est à la fois instrument de chute et de rédemption. De même, dans le "paradis terrestre" de Valriant, il y a un arbre qui, tout en provoquant la mort de Charles, va rendre possible sa déification dans la mémoire des autres jusqu'à ce qu'il s'identifie à l'idéologie dont il était le modèle parfait. En transgressant inconsciemment le tabou de l'inceste, le père non seulement est sacrifié par la Loi communautaire, symbolisée par le hasard divin à travers l'arbre, mais sa mort réaffirme l'interdit socio-culturel.

---

[34] Girard, Des Choses, p. 80 et seq.

[35] Durand, Structures, pp. 159 et seq.

[36] Ibid., p. 396. L'interprétation psychanalytique recouvre celle du mythe. L'attitude négative de Tremblay face au sexe (fusil destructeur) est considérée asociale: il détruit le bonheur de Félicité et il en est puni. Voir R. Le Moine, "Laure Conan et P.-A. Tremblay," Revue de l'Univ. d'Ottawa, 36, No. 3 (1966), 503.

Le décès de Charles provoque chez les deux femmes qui l'aiment un même "désir d'appropriation" au delà de la mort. Toutes deux se rendent inaccessibles aux autres hommes. En entrant au noviciat (87), Mina rejoint spirituellement l'amoureux qui l'avait refusée sur terre. Quant à Angéline, grâce à l'accident causé inconsciemment qui la "marque", elle se consacre avec amour à la mémoire jalouse de son père.

Il existe entre beauté et virginité, promesses de fécondité et de plaisir, des liens symboliques très étroits. Le Régime Diurne attribue ces traits idéaux à la femme non "corrompue" par la violence du désir, la distinguant et la séparant de la femme laide, stérile et "déchue moralement" du Régime Nocturne. En plus d'être punition par le destin de la transgression de l'inceste, le **défigurement d'Angéline** représente la perte d'une virginité que l'union matrimoniale exogène exige: "la perte de sa beauté l'exposait à être moins aimée" (88), la forçant ainsi au célibat.[37] Angéline, elle-même, associe la laideur de son visage à une "faute" qui a taché son "âme virginale":

> Oublier qu'on a porté en soi-même l'éclatante blancheur de son baptême, et la divine beauté de la parfaite innocence. Oublier la honte insupportable de la première souillure, la salutaire amertume des premiers remords ... (119)

Du point de vue mythique, le refroidissement du coeur de Maurice, comme le texte narratif le laisse entendre (87), n'étonne donc pas: Angéline est devenue un "Objet de désir" de moindre valeur. De plus, comme la mort du père détruit le triangle de leur dialectique amoureuse, Angéline en devenant

---

[37] Selon Le Moine, après avoir tenté de séduire son amoureux et, en conséquence, avoir été rejetée par lui, l'auteure aurait douté de sa propre apparence et un sentiment de laideur l'aurait profondément marquée. "Laure Conan," pp. 267-268. Anthropologiquement, la virginité est un corollaire du tabou de l'inceste: la femme "pure", parce qu'interdite aux mâles de son clan (à cause de la violence de l'appropriation), augmente sa valeur d'échange auprès de la tribu voisine.

plus accessible est moins désirable: "la divine folie de l'amour s'envola" (87). Paradoxalement, alors que Maurice est prêt à lui offrir, par honneur et pitié, cet "amour de charité" tenant de la médiation externe qu'Angéline s'apprêtait à lui accorder, celle-ci maintenant le refuse.

Obsédée par le "signe victimaire" qui marque son visage, Angéline n'a plus qu'à se retirer de la vie sociale et à s'enfermer à Valriant comme dans un tombeau. Elle se métamorphose en prêtresse, rendant un culte à son père et à l'idéologie mytho-collective qu'il représente et à laquelle tous deux ont été sacrifiés. Le journal intime qui suit offre les lamentations douloureuses de cette victime déchirée par l'ambivalence sacrée de sa condition victimaire, en situation intermédiaire entre le "spirituel" diurne et la "passion" nocturne.

3. Le lyrisme victimaire du journal intime

Dans la partie épistolaire, le Sujet transcendantal (l'Être sacré: le Il omniscient) ne participait pas à la rivalité mimétique des protagonistes. Mais en dernière instance, afin d'assurer la résolution (sacrificielle) finale, les pages narratives rétablissaient l'ordre universel en éliminant le désir. Ce court texte, avec sa succession rapide de malheurs qui punissaient les héros sans raison évidente, ne pouvait satisfaire un lecteur de la fin du XIXème siècle à cause de sa brièveté, de son ton détaché et du changement brusque de technique. Le journal intime, en reprenant avec minutie les événements depuis le début, non seulement résolvait le paradoxe de la finale du récit, mais aussi équilibrait la correspondance et en approfondissait la teneur. D'autre part, ce mode stylistique satisfaisait mieux la "mimésis esthétique" d'une époque plus individualisée.

Dans le journal intime, popularisé par le romantisme, il faut voir non pas la cause, mais le résultat d'une transformation de la notion de personne

suite à l'avènement d'une civilisation industrielle et à l'arrivée au pouvoir d'une bourgeoisie capitaliste.[38] La proclamation des droits de l'homme, en entraînant un "pullulement de moi reconnus comme égaux",[39] avait favorisé la médiation interne et incitait au plurilinguisme indifférenciateur. Au même moment, une redifférenciation s'effectuait grâce à une hiérarchisation démocratique. Cependant, aucun pouvoir économique ne correspondait à ces droits civils. Aussi l'"exaspération du moi théoriquement tout-puissant, mais en fait très limité", entraîna-t-il un "surplus de puissance qui, ne pou(vant) trouver d'expression dans la société", va être confié au journal.[40] Depuis la disparition du mécénat royaliste, la "petite bourgeoisie" à laquelle l'écrivain appartenait, désillusionnée de ses rêves, se sent "victimisée" par le pouvoir en place. De cette situation proviennent les "littérateurs du moi" et, en particulier, les "intimistes" qui, pour diverses raisons, sont coupés de la vie économique, politique et même sociale.

La "petite bourgeoisie" québécoise, en plus d'être influencée par la pensée française et sa littérature, se trouvait dans une situation semblable. L'échec de la Rébellion et le pouvoir économique concentré entre les mains du capitalisme anglais reproduisaient les conditions précédentes. Il en résulta le glissement progressif d'une littérature au héros symbolique à une littérature d'analyse de l'incertitude, au héros non-héroïque assimilable à la victime émissaire. Bien qu'encore rares, les "journaux intimes", publiés au Québec au XIXème siècle, sont associés à un certain phénomène d'exclusion: soit l'exil socio-politique (plusieurs journaux de Patriotes), soit l'analyse d'un fait par un observateur "étranger" ou vice-versa (le

---

38 Voir Alain Girard, Le Journal intime (Paris: P.U.F., 1962), et Béatrice Didier, Le Journal intime (Paris: P.U.F., 1976).

39 B. Didier, "Pour une sociologie du journal intime," Le Journal intime et ses formes littéraires, (Genève; Paris: Droz, 1978), p. 253.

40 Ibid., p. 253.

Siège de Paris par O. Crémazi; l'Invasion américaine du Canada par l'abbé Verreau) ou encore la prison (Louis Riel). Le journal d'adolescent (Henriette Dessaules) et surtout le journal spirituel (Hermine Frémont) présentent de même cette séparation, ce statut de "différence" sociale.[41]

À la suite de la constitution du journal intime en genre littéraire, l'avatar romanesque fait son apparition. Les "pages intimes" (88) d'Angéline en offrent le seul exemple québécois jusqu'au milieu du XXème siècle,[42] unicité compensée par le succès que le roman remporta grâce à cette partie.[43] Toutefois, ces "feuilles détachées" (89), malgré leur éloignement apparent de l'unilinguisme institutionnel, se rattachent toujours à l'imaginaire mythique. La perspective en est toutefois différente. Dans l'étude qui suit, nous montrons qu'une "laïcisation" du mythe s'effectue partant du Cosmos sacré pour aboutir à la psychologie individuelle, en passant par la symbolique chrétienne.

---

[41] Les "mémoires et souvenirs", plus nombreux, n'entrent pas dans cette catégorie de la "littérature intime", du fait qu'ils insistent surtout sur des souvenirs collectifs où l'individualité a très peu de part, favorisant plutôt la cohésion sociale. La publication de deux romans autobiographiques est de beaucoup plus significative, bien qu'ils soient distanciés de leurs auteurs par l'emploi de la troisième personne. Dans Un Revenant de Rémi Tremblay (1884), le héros, un Canadien français (statut d'étranger), participe à la guerre de Sécession des É.-U. Plus éloigné du roman d'aventures et ainsi plus près de son auteur, À travers la vie de Joseph Marmette raconte l'enfance et la jeunesse d'un héros qui souffre de la bêtise sociale. Au Québec, l'autobiographie, telle que décrite par Philippe Lejeune, est inexistante avant 1945. Voir Françoise Van Roey-Roux, La Littérature intime au Québec (Montréal: Boréal Express, 1983), et dans Histoire littéraire du Québec, No. I (1979), "La Littérature intime au Québec de 1760 à 1945," pp. 82-88.

[42] Dans Le Centurion, roman des temps messianiques (Québec: L'Action Sociale, 1909), A.-B. Routhier utilise la technique romanesque du journal dans la seconde partie (sur cinq parties), mais il s'agit d'un journal de voyage où l'on perd complètement de vue le personnage principal.

[43] À la suite de Casgrain, Charles Ab der Halden dira: "Le véritable roman commence dans cette troisième partie". Nouvelles Études de littérature canadienne-française (Paris: Rudeval, 1907), p. 196. Plus récemment, voici ce qu'en dit Madeleine Gagnon-Mahony: "le véritable roman ne s'écrit que dans la troisième partie", "Angéline de Montbrun: le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche," Voix et Images du Pays, No. 5 (1972), p. 62.

A. L'origine mytho-initiatique

L'oeuvre "classique" et le roman populaire sont reliés par l'esthétique de l'ordre du mythe.[44] Dans les trois, la "différence" y est vécue par un personnage identifiable au mauvais double. Dans l'oeuvre romantique et, par conséquent, dans le journal intime, la différence est intériorisée dans le héros même: il est atteint de ce "mal du siècle", caractérisé par une hypertrophie de la sensibilité et de l'imagination, qui l'incite à une mélancolie extrême et à un désir de révolte. Plutôt que d'accentuer les principes rationnels d'ordre collectif diurne, l'oeuvre romantique s'adonne au mouvement baroque indifférenciateur. Transgressant la Loi communautaire, le héros pénètre au coeur de l'interdit, du sacré et de la violence nocturne (voir supra, p. 103).

Comme l'initié chez les peuples "primitifs" qui, entre l'enfance et l'état adulte, est considéré tabou, le diariste se caractérise par une marginalité qui l'empêche d'agir. Le malaise à l'égard de l'Autre est typique de cette littérature. En réaction se fait sentir une tentative de préserver le moi de la déperdition: démarche de transcendance propre au rituel initiatique. Dans le journal d'Angéline, il est possible de retracer les trois étapes communes à tous les rites de passage: la préparation, la mort initiatique et la re-naissance.[45] Attardons-nous d'abord aux préparatifs qui comportent la séparation d'avec la société, l'établissement d'un lieu sacré et des actes de purification.

---

[44] Bien qu'apparentées par le mythe, il existe une grande différence entre l'oeuvre populaire et l'oeuvre classique. Le roman populaire utilise le désir à l'appui de l'ordre: la violence du désir n'y est pas purgée, on lui offre les débouchés du "bon" désir. L'esthétique classique est d'essence tragique; l'ordre s'oppose, sans rémission et sans issue, au désir. Voir Gans, Essais, pp. 146, 173, 190.

[45] Voir Simone Vierne, Rite, roman, initiation (Grenoble: Presses Univ. de Grenoble, 1973), pp. 13-54. Selon Girard, "l'épreuve initiatique n'est qu'un éclairage particulier de la crise mimétique...Il s'agit de faire passer le postulant par une crise aussi terrible que possible pour que se déclenche à son profit l'effet salvateur du sacrifice... abandon à la crise mimé-

Angéline, de retour à Valriant, voile son visage (93), cachant au "monde trompeur" (101) ce "mal (si) terrible qu'aucun homme ne puisse l'aimer" (98). Son défigurement correspond à la métamorphose thériomorphe, marque de transgression et de perte différentielle, et est analogue aux tortures et scarifications initiatiques.[46] Se "sa(chant) repoussante" (90), contagieuse comme l'initié, elle s'isole dans la maison paternelle. Tous les soirs, elle s'enferme dans le cabinet de travail de son père, et, près du foyer, s'agenouille devant le portrait de celui-ci (90, 100). Ce rite lui permet d'entrer en contact avec ce dernier et, ainsi, avec la mort et le sacré.

Les souvenirs ensoleillés du passé (le Régime Diurne de la première partie) ont été remplacés par une thématique nocturne obsédante où la nuit et la mer se mélangent à la passion amoureuse. Elle aime "voir le soleil disparaître" (124), car le "jour éclatant (l)'assombrit étrangement" (127): la "nuit, l'âme s'ouvre tout entière à la rêverie et quand le coeur est troublé, l'imagination répand partout, avec ses flammes des flots de tristesse" (136). L'entrée du 22 septembre est entièrement consacrée à l'analogie entre la mer "troublée jusqu'au plus profond de ses abîmes" et la passion qui bouleverse le coeur (160). En marge de la société (la Culture), Angéline "autant que possible ... vi(t) au dehors" (131). Elle projette sa douleur et ses émotions sur la nature environnante -saisie du Cosmos propre au héros

---

tique (pour) assurer la différenciation"; Des Choses, pp. 45-46. En des termes psychanalytiques, la mort initiatique -la "descente aux enfers"- correspond à un retour au sein maternel (la retraite de Valriant), à la Chora indifférenciatrice (supra, p. 29). Sur les liens entre la psychanalyse, auquel se rattache le journal intime, et l'initiation rituelle, voir Joseph L. Henderson, Thresholds of Initiation (Middleton, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1967).

[46] Girard, Violence, p. 233. Cette "métamorphose thériomorphe" s'effectue dans la partie la plus mytho-romanesque du roman. Cependant, dans le journal intime, l'auteure associe plusieurs fois la "faute" (désir interdit) à l'animalité, représentant (matérialisant) l'instinctif par un chien fidèle (120) et, de façon plus menaçante, par une couleuvre sournoise (126) et par un cheval en panique(132).

romantique, inversant la destinée cosmique: "La nature n'est jamais pour nous qu'un reflet, qu'un écho de notre vie intime" (164, voir supra, p. 154). Elle se baigne dans la mer et trouve dans ce rite purificateur "quelques minutes de sérénité" (128). Mais la vue de sa "cabane de bain rongée par les hautes mers" lui rappelle sa douleur.

Angéline, "abimée de désespoir" (116), veut "acquérir la plus grande ... des sciences: celle de savoir souffrir" (92). Aussi est-elle sensible à toutes les victimes, "à ces vies toutes de rébuts, d'humiliations, de froissements" (112) et particulièrement à Véronique Désileux -une vieille célibataire difforme dont son père avait eu pitié- qui lui conseille la manière de mieux souffrir afin d'en être "glorifi(ée)" plus tard (108). Entre les deux se tissent de nombreux liens symboliques: la laideur, leur amour commun pour le défunt (112), l'héritage de la maison (un don de M. de Montbrun) qu'Angélique lègue à son tour à Marie Desroches et à son père (doublets d'Angéline et de son père), un rêve (110) et enfin la lettre même (106-109).

Angéline est maintenant prête à poursuivre sa "descente aux enfers". Elle se souvient des paroles sacrificielles prononcées par son père -" Amour sauveur ... je vous la donne"- auxquelles elle est forcée de répondre: "Que la volonté de Dieu soit faite!" (95). Par la mort et l'évanouissement, l'un et l'autre communient (consommation de l'inceste) et accèdent au sacré: là, s'abolissent les différences et les interdits. Cette union-possession dionysiaque relève des structures mystiques indifférenciatrices où se conjuguent une volonté d'union et un désir de secrète intimité.[47] Ces structures sont caractérisées par le redoublement ou "viscosité" d'un même thème (surtout la mort du père associée au défigurement) poussant à une certaine confusion malgré la précision réaliste et sensoriel du détail.

---

[47] Durand, Structures, p.307 et seq.

Après la lettre de Mlle Désileux et celle d'Angéline à Mina suit une longue période d'exaltation dans la souffrance (du 1er juillet au 26 août, 117-142). Plongeant dans le passé "si doux, si plein, si sacré" (131), elle dit ressembler à un "blessé qui sentirait un âpre plaisir à envenimer ses plaies, à en voir couler le sang" (118). Cette "douleureuse effervescence" (118), propre au **dionysiaque,** se rattache à **trois scènes** reliées les unes aux autres (processus de redoublement): le dernier entretien (120-122) -auquel il est possible d'annexer la promenade sur le cap (123) et l'hallucination musicale (138-139)- l'incident du cheval apeuré (132-134) et le court épisode de la couleuvre (128). Ces épisodes remémorent une transgression associée à la sexualité.

La **première scène et ses deux corollaires,** tenant du roman d'analyse, sont émotionnellement plus explicites. Angéline est comme possédée par une force sacrée qui semble venir du dehors: phénomène semblable à celui de la possession rituelle dans lequel l'initié est envahi par la présence du double monstrueux. Aux sons de minuit (ouverture sur le surnaturel), Angéline, que son père appelle "sa chère folle" (120), se "sen(t) émue sans savoir pourquoi"; elle est "troubl(ée)". Charles de Montbrun est nerveux; il fixe, "sombre et rêveur", le tableau de La Fille du Tintoret, symbole de l'inceste. Angéline, qui se retrouve dans les bras de celui-ci, ressent une "soudaine et extraordinaire émotion ... et de violents battements (de) coeur". Son père la "port(e) sur la causeuse au coin du feu et l'entretient avec une adorable tendresse".[48] Sa "secrète angoisse" se dissout au moment même où "la foi (de son père) entrait en (elle) comme une vigueur": accouplement métaphorique auquel l'héroïne répond: "Jamais, non jamais je ne m'étais sentie si profondément aimée" (122).

---

[48] "La flamme s'éleva bientôt vive et brillante"(122): "Bachelard consacre les deux tiers de sa Psychanalyse du feu à relever les liaisons psychologiques et poétiques du feu élémentaire et de la sexualité"; Durand, Structures, p. 385.

Le souvenir de leur montée sur le cap relève d'un même "érotisme sacré": "Autour (d'eux) tout resplendissait, tout rayonnait" et Charles, qui la serre dans ses bras, a des yeux qui projettent "la lumière de l'éternité" (123-24). Lors des funérailles de son père, la diariste raconte avoir ressenti un même "excès d'émotion": elle est ranimée d'un "état de prostation extrême" par un chant céleste. Selon Durand, la musique pénètre et dissout: elle "est considérée comme union des contraires, en particulier, du ciel et de la terre."[49] Angéline reconnaît, dans cette "voix d'élu", celle de son père qui semble avoir vaincu la mort par amour pour elle. Dans son exaltation, cependant, elle se méprend car c'est Maurice qui chante (139).

Le **deuxième grand épisode** -l'excursion à cheval- reprend la même crise indifférenciatrice dans une mise en scène de roman d'aventures. Nous passons donc du domaine émotif à celui de l'événement: la tempête et les chevaux épouvantés ("course folle, terrible ... le vertige", 132) représentent la transgression et la crise sacrificielle. Maurice, comme le héros chevaleresque aux prises avec le dragon, réussit à maîtriser la monture d'Angéline, alors que celle-ci, une fois de plus, perd connaissance: possession par le sacré et par le père (omniscient: "Il comprit tout d'un coup d'oeil", 133) qui, se substituant à Maurice, la transporte à une maison voisine. Auprès d'Angéline, une jeune fille insiste par deux fois qu'il est plus important de préserver sa beauté que d'avoir la vie sauve. Ainsi un rapport s'établit-il entre le danger (la panique sexuelle) écarté et le défigurement (la marque victimaire) évité. La conclusion présente un mariage symbolique dans une apothéose à la façon du roman de chevalerie: Angéline, portant le châle de

---

[49] Structures, p. 255. La musique est "méta-érotique"; p. 400 et seq. Les composantes rythmiques sont des dérivées de la dominante copulative, relevant ainsi des structures synthétiques. La musique et la danse accompagnent toujours les rituels sacrés; l'une dérive de l'évocation du sacré, l'autre, de la crise indifférenciatrice. À l'extrême, les deux débouchent sur les phénomènes de l'hypnose et de la possession.

noce de la jeune paysanne, regarde "émue(et) éblouie ... la mer éblouissante se confond(re) avec le ciel .... image de l'avenir" (134).

La **troisième anecdote,** dont les protagonistes sont les jeunes jumeaux d'un couple voisin, est une "mise en miniature" du même schéma événementiel. Paul, comme Maurice, est "éblou(i)" par la beauté de Marie, sa soeur, qui, comme Angéline, porte les couleurs de la Vierge. La fascination de Paul est projetée métaphoriquement à l'extérieur. Son désir, tabou sexuel, se "thériomorphise": "une énorme couleuvre allongea sa tête hideuse de dessous la roche" sur laquelle les deux enfants se reposent (126, nous soulignons). Alors que Marie, effrayée, se met à courir, Paul lapide la couleuvre et ses sept petits. Il prend ainsi "les proportions d'un héros" (126) aux yeux de sa soeur: il a rétabli l'ordre féérique de l'enfance.

À ces scènes de "redoublement" de la mort initiatique s'entremêlent les cris de douleur d'Angéline. Accablée par "le poids de la vie", elle souffre d'une "lassitude terrible, ... (d')un accablement, (d')un dégoût sans nom ... (et d')un vide affreux" (170-171). Dans ce "voyage aux enfers", **trois guides** aideront l'héroïne à renaître à la vie. Il est possible, en effet, de dégager les trois niveaux initiatiques que la majorité des religions ont en commun, d'après le statut socio-culturel et les dires des trois correspondants d'Angéline (voir le pointillé, supra, p. 168).

Véronique Désileux est une adepte du premier cycle, lequel est obligatoire pour tous les membres d'une communauté. Mina, novice chez les Ursulines, a accès à une certaine sacralité: ce cycle est réservé à la catégorie plus fermée de la "société secrète". Enfin le missionnaire au milieu des "sauvages" -un ancien protégé de M. de Montbrun- accède directement au sacré. Comme le chaman du troisième cycle, il est le maître-représentant de la Présence communautaire. Suivant les conseils de celui-ci, Angéline sacrifie toutes ses attaches terrestres: elle brûle le portrait et les lettres de

Maurice. Elle s'identifie finalement à une jeune vierge amérindienne, baptisée par le missionnaire au moment de sa mort. Dans la douleur, elle se sacre elle-même martyre.

C'est d'une telle "victimisation" héroïque que l'ordre socio-culturel est assuré: "Le sang et les larmes versés sur l'autel de la patrie sont une source de vie pour les peuples" (162). Chez Angéline le pouvoir dissolvant de la passion a été remplacé par l'amour communautaire, gage d'immortalité: rien de plus grand que de "mourir (pour) le sol sacré de la patrie" (161). En voulant se débarrasser de son "égoïsme" et sa "personnalité" (167), elle tente de rejoindre l'héroïsme du chevaleresque Lévis, ce cousin qu'elle admire tant (161-162). Dans sa prière, elle demande à Dieu de donner à sa race "le sentiment si français de l'honneur, l'exaltation du dévouement, la folie du sacrifice, qui font les héros et les saints" (164).

Au tout début, Angéline désirait que le corps de son père soit protégé de la corruption (156); à la fin, elle reconnaît qu'elle n'a plus à pleurer sur "cette tombe où il n'est pas" (179). À l'instar de son père, Angéline peut maintenant sortir du tombeau qu'était Valriant. Son initiation terminée, elle accède à une certaine transcendance: une religieuse qu'elle visite dans un monastère l'enveloppe et la pénètre de sa paix divine (179). Près de cette "sainte", elle se rapproche de son père qu'elle a déifié. Dans cette "intimité sacrée", Angéline peut maintenant se livrer au désir interdit. Ainsi, dans sa dernière lettre à Maurice, lorsqu'elle écrit -"je dois être à lui seul" (185)- elle confond son père avec Dieu. Quant à sa laideur, elle y substitue la beauté virginale en refusant le mariage.

B. De l'exercise spirituel à la psychanalyse

L'initiation rituelle garde ses structures anthropologiques, peu importe la religion à laquelle on se réfère. Seule la symbolique s'adapte pour s'inscrire dans l'Histoire à un moment déterminé. À la source du "journal spirituel" chrétien, il y a l'Imitation de la vie héroïque du Christ, de sa passion et de sa résurrection. Remplissant le rôle de la prière, ce journal a pour fonction, en plus de l'imploration et de la supplication, d'être examen de conscience et acte de contrition.[50] Ces exercises de piété relevaient beaucoup plus d'une réglementation religieuse que d'une relation personnelle avec Dieu.

Une religion plus individuelle prend essor en Europe en même temps que le romantisme. Alors, le "journal spirituel", dénonçant l'aliénation de l'homme quotidien, amorce un repli sur l'espace intérieur et professe un ordre nouveau de priorités basées sur le ciel. Avec cette recherche de Dieu à travers la recherche de soi prend naissance une nouvelle conscience religieuse qui refuse de s'identifier à l'appareil ecclésiastique. Nul doute que le romantisme de Sylvio Pellico et d'Eugénie de Guérin -deux auteurs catholiques de journaux intimes célèbres- influença Félicité Angers dans cette direction. Ainsi l'auteure ne mentionne qu'une fois et très brièvement le curé (96), qui est pourtant devenu à cette époque le pilier de la communauté québécoise.

La figure héroïque du missionnaire qui prend sa place laisse à Angéline plus d'autonomie: une lettre force moins qu'une présence. L'attitude ascétique et intransigeante qu'il lui recommande se rapproche du piétisme qui proclamait le sacerdoce de tous les croyants. Ce mouvement surtout protestant avait été populaire chez certains auteurs catholiques du XVIIème siècle,

---

[50] Le prière est évocation du sacré dont le lyrisme découle; elle relève de la mimésis esthétique. Voir Gans, Origin, p. 236.

dont Fénelon que l'auteure connaissait bien. De plus, comme elle vivait à la Malbaie, l'individualisme religieux des villégiateurs anglais devait lui être familier.

Le journal d'Angéline, comme le "journal spirituel", est un long examen de conscience. Il lui tient de sacrement de pénitence (processus rituel victimaire) où elle avoue son manque de volonté, ses faiblesses, son désespoir même, et en demande sans cesse pardon à Dieu. Son évolution spirituelle est parallèle à l'acceptation graduelle de la mort de son père, à celle de sa laideur et à la sublimation de ces deux préoccupations qui la hantent. Cette ascèse ne se fait pas sans livrer combat: l'obsession de la "faute" étant plus forte que le désir de rachat. Cette bataille intériorisée de doubles se résout enfin grâce à la direction des porte-parole ultramontains. Les exhortations du père et d'Emma dans la première partie sont reprises et amplifiées par celles de Véronique Désileux et, surtout, par celles du missionnaire. C'est cette perspective "rituelle" qui a attiré l'attention de beaucoup de critiques depuis la parution du roman.[51] Ils n'ont vu dans ce livre qu'un coeur qui se tait et "apprend à n'être plus qu'une flamme brûlant pour son Dieu et sa patrie".[52]

Si ce progrès moral d'Angéline est tellement lent et douloureux, c'est qu'elle préfère de beaucoup emprunter la "voie royale" du souvenir. De l'"Exercise spirituel" au journal intime moderne, la psychologie augmente d'autant plus que l'exigence religieuse diminue. Le journal d'Angéline occupe une position mitoyenne. Sans réduire celui-ci à la vie personnelle de l'auteure, il faut reconnaître que sa véracité émotionnelle est trop intense

[51] Entre autres se référer à l'étude de Casgrain dans Préfaces des romans du XIXème siècle de G. Rousseau (Montréal: Cosmos, 1970), pp. 64-74. M. Ducrocq-Poirier (Le Roman, p. 138) cite Albert Le Grand et Michelle Dumont tenant des propos semblables. Voir aussi Tougas, La Littérature canadienne-française (1960; rpt. Paris: P.U.F., 1974), p. 67.

[52] Renée des Ormes citée par Soeur Jean, p. 115.

pour ne pas provenir "des émanations sincères de la sensibilité blessée d'une vieille célibataire".[53] D'autres éléments biographiques concourent à cette interprétation. Ainsi, par exemple, l'attitude de la romancière tient de celle du diariste pour qui la publication du journal intime est impensable:[54] "La nécessité seule, écrit-elle, m'a donné cet extrême courage de me faire imprimer", ajoutant, et "j'ai déjà assez belle honte de (le) faire". Jamais, d'ailleurs, n'a-t-elle permis "de joindre (son) nom à (son) pseudonyme",[55] refusant avec véhémence, à l'abbé Casgrain, le droit de faire allusion à sa vie privée dans la présentation du roman. Ce dernier n'en a pas moins insisté qu'il s'agissait d'une "peinture vraie de la vie réelle, car il faut ressentir soi-même ces grands troubles du coeur pour les rendre avec tant de vicacité .... (:) à côté du profil d'Angéline (se dessine) la vague silhouette de l'auteur".[56]

L'analyse "romantique" du moi révolutionna le déterminisme humoral des caractères de la psychologie classique. Peu à peu la différence, identifiée au mauvais double, qui distingue l'anormal et l'asocial, s'intériorise. Le journal intime permettait ce dévoilement du double intérieur. Parallèle à cette rupture de l'individu d'avec la Présence communautaire, une introjection de l'imaginaire mythique dans le psychisme s'effectuait. Ainsi est né la psychanalyse.

Les **découvertes de Freud** sont liées à l'institutionalisation de la micro-famille bourgeoise, à partir du début du XIXème siècle, qui marque la fin de la grande famille patriarcale. Cette transformation d'un lieu commu-

---

53 Tougas, p. 67.

54 Voir Didier, "Pour une sociologie," p. 253.

55 Pour les différents témoignages de L. Conan, voir Soeur Jean, p. 109 et Ducrocq-Poirier, p. 135.

56 G. Rousseau, pp. 72-73.

nautaire à un "lieu de repliement, de retranchement, de l'intimité", favorisa le subjectivisme et correspondait à une nouvelle conception de la femme.[57] C'est grâce à l'intensification du rôle maternel que Freud prend conscience de la "tragédie oedipienne", permettant ainsi un autre pas vers la dé-ritualisation du mythe. Autrefois, le sacrifice rituel communautaire, duquel découlaient les deux principaux interdits -le tabou de l'inceste et la défense de tuer- fondait l'ordre socio-culturel. Réduisant le clan à la famille bourgeoise, Freud passe de l'ordre cosmique à celui du microcosme. Il découvre, au fondement de la cellule familiale, la prohibition de l'inceste et, au "coeur" de l'homme, l'instinct de vie et de mort, ce dernier correspondant aux rivalités d'appropriation et d'antagonisme de la théorie girardienne (d'où découle l'interdit de tuer). En remplacement de l'ancien rituel initiatique collectif, un nouveau mécanisme d'unification, réduit à la famille "fermée", a fait son apparition: une castration psychique statuait maintenant la Loi patriarcale.

Selon la dialectique triangulaire, la mère est non seulement, pour la fillette, le premier modèle du désir pour le père, mais aussi un obstacle en puissance.[58] Dans son oeuvre, Laure Conan refuse de conférer à celle-ci une dimension quelconque. Angéline, à la mort de la sienne, la remplace près de son père, réalisant ainsi le rêve oedipien. L'arrivée de Mina à Valriant mettait en danger cette relation privilégiée. Plutôt que d'écarter l'intruse, l'auteure opta pour une solution idéale: une fois mort, Charles de Montbrun ne pouvait être possédé de personne et, en réponse à "l'infini (du) désir" (165), il devenait possible de le métamorphoser en Dieu: le défunt devenait d'autant plus précieux qu'Angéline se trouvait en situation de rivalité avec la mort.

---

[57] Didier, "Pour une sociologie," pp. 262 et seq.

[58] Voir le septième chapitre de La Violence de Girard, "Freud et le complexe d'Oedipe," pp. 235-264.

D'une manière toute psychanalytique, Angéline, en approfondissant de plus en plus l'attachement passionné la reliant à son père, parvient vers la fin de son journal à en reconnaître la trop grande intensité:

> Pour lui, l'ensorcellement de la bagatelle n'existait pas; il n'avait rien de cet esprit du monde que Jésus-Christ a maudit... Mais que savons-nous de l'adorable pureté de Dieu?
>
> Si réglé qu'il soit, un coeur ardent reste bien immodéré. Il est si facile d'aller trop loin, par entraînement, par enivrement. Ne m'a-t-il pas trop aimée? Bien des fois, je me le suis demandé avec tristesse. (159-160)

À la suite de cette révélation, l'amour du père sera de plus en plus remplacé par l'amour de Dieu, celui de la patrie et même celui "sublimé" de la mère. Ainsi, à propos de la "sainte" religieuse qu'elle visite, elle écrit: "ma propre mère n'eût pas été si tendre" (179).

Ce journal souligne un autre comportement psychologique valable en affirmant "l'infini de nos désirs" (165): "rien sur la terre, ne nous satisfera jamais" (186); "le présent, le réel ne ... suffit jamais" à l'amour (166). Cet égocentrisme illimité que Girard nomme "désir métaphysique" se passe d'objet. Il est **médiation interne**, c'est-à-dire que les Sujets, devenus doubles mimétiques, rivalisent dans une bataille pour la puissance elle-même, chacun, modèle et disciple de l'Autre. C'est dans cette perspective de pouvoir sur l'Autre que l'obsession de la beauté/laideur chez Angéline prend toute sa signification. La beauté, ce "grand don" (141) qui "excit(e) l'envie" (98), comme la virginité, est une promesse d'avenir, un moyen de réussir et de dominer. "(D)éfiguée,...quel homme l'eût (aimée)?" (98)

La femme bourgeoise, séparée du monde du travail, survalorise l'union sexuelle parfaite institutionnalisée dans le mariage qui est, selon Mina, "le doux reste de paradis" (85). Réduite à être un "symbole sexuel" et à ne posséder que le seul statut familial, elle doit utiliser de façon plus efficace ses "charmes" en usant de cosmétiques et en suivant la mode afin d'"attraper"

un mari.[59] C'est de cette politique sexuelle que traitent généralement les romans féminins.

Angéline, à l'exemple de son père, possède le culte de la force (150) et de la volonté (143), d'où sa vénération pour l'historien Garneau qui "a effacé pour toujours les mots de race conquise, de peuple vaincu" (164). Ce "jeu de puissance", pour s'exercer, exige le regard de l'Autre. Afin de posséder l'Autre, il faut l'hypnotiser, ce qui explique le désir constant d'Angéline, avant son accident, d'éblouir. Aussi son défigurement, qu'il soit métaphore d'une "faute sexuelle" (incestueuse ou pas) ou symbole de laideur causée par le refus de Tremblay, représente-t-il avant tout "un état violent (d')humili(ation)" (141).

L'héroïne, comme Véronique Désileux qui a vécu dans la désolation à cause de sa "disgrâce" physique, souffre mal de la répulsion des autres: "qu'il est horrible de se savoir repoussante, écrit-elle, de n'avoir plus rien à attendre de la vie" (90). Elle trouve dégradant la pitié qu'elle inspire aux gens (91) et surtout celle de Maurice (101, 145). Le désir ne connaît pas de demi-mesure. À l'instar de Mina qui "haït terriblement les fractions" en amour (69), Angéline veut "(ê)tre aimée comme devant ou malheureuse à jamais" (140).

Autrefois, Angéline considérait son mariage avec Maurice comme un devoir filial, parce qu'elle était fascinée et dominée par le modèle de maîtrise qu'offrait son père. Une fois libérée du "joug" paternel, elle se retrouve

---

59 Voir R. Perry, Women, le deuxième chapitre "The Economic Status of Woman," pp. 27-62. Comme Mina, Félicité Angers "aime la vie sociale et les fêtes auxquelles elle participait", confiante d'un avenir matrimonial qu'elle voyait beau. Plus tard, à la Malbaie, "elle se contentait de rêver en face de ses toilettes fanées, amoureusement conservées dans sa garde-robe" (un témoignage cité par Soeur Jean, p. 108). "Je suis une femme qui avait besoin d'être aimée"(127): ces paroles d'Angéline durent être les siennes.

dans une position d'égalité vis-à-vis de son amoureux.[60] Maintenant défigurée, elle a perdu l'ascendant qu'elle avait sur lui et elle est contrainte à expérimenter les affres de la jalousie. Certaines remarques de Mina vont éveiller chez elle cette dynamique de la médiation interne (142). D'abord toute préoccupée par le souvenir du père, elle confond ensuite les deux hommes pour, en dernier lieu, être obsédée par la "trahison" de Maurice. Par deux fois, elle interroge Mina, sans rien laisser paraître, sur les projets de ce dernier, mais "la pensée qu'il en aime une autre (la) bouleverse" énormément (144, voir 152, 169).

L'entrée du 29 août participe d'une même volonté de puissance: "Quand j'en devrais mourir - je veux l'aimer" (144, nous soulignons). Le projet de lui léguer sa maison ne relève-t-il pas d'une même dialectique? Elle veut s'attacher Maurice. Elle se rassure même à l'idée qu'il ne lui sera jamais possible d'aimer quelqu'un d'autre autant qu'elle (166):

> Non, il ne saurait être heureux. Il est libre comme un forçat qui traînerait partout les débris de sa chaîne... N'arrache pas qui veut le passé de son coeur... Non, c'est la robe sanglante de Déjanire, qui s'attache à la chair et qui brûle. (145).

Pendant qu'elle le voit souffrir dans ses rêveries, elle relie les lettres de celui-ci, torturée par son "inconstanc(e)" (151). La nature participe à sa douleur: "le vent a renversé le frêne sous lequel il allait s'asseoir" (151). Cet arbre déraciné, symbole de la fin d'un amour, hante Angéline au moment même où, croit-elle, Maurice "est peut-être très occupé d'une autre" (152). Afin de vaincre l'"indifférence" de celui-ci (169) et d'être victorieuse dans cette rivalité amoureuse, Angéline le "forc(e)" à reprendre son anneau, l'"humili(ant) dans sa loyauté" (170).

---

[60] Selon A. Brochu, tant que son père vivait, elle n'était rien, "il fallait qu'il meure pour qu'elle puisse prendre la gouverne de l'oeuvre"; L'Instance, p. 127. Le journal, en tant que conscience du moi, est une conséquence de plus de cette mort, car dans la partie épistolaire Angéline ne remplit pas réellement le statut d'une protagoniste à part entière, elle dépend entièrement de son père.

Sa tentative "d'oublier les semblants d'amour" (171) est renforcée par la lettre du missionnaire qui condamne les "froides allégresses de la chair" (173). Sitôt après, notre héroïne semble accéder totalement à la médiation externe de la Loi chrétienne qui prêche que le "véritable avenir, c'est le ciel" (175). Elle promet "d'accomplir le grand commandement de l'amour" (180) dans lequel les désirs terrestres s'annihilent au profit d'une glorification après la mort. Finalement, un peu à la manière de la Princesse de Clèves, Angéline en vient à plaindre ceux qui sont heureux, c'est-à-dire ceux qui, aux prises avec la médiation interne, vivent un bonheur illusoire, parce que passager et parce que l'homme est mortel, thèmes récurrents du roman.

Coup de théâtre, cependant. Au moment même où nous croyons qu'Angéline a atteint une certain sérénité, les **deux lettres finales** présentent, pour la première fois, un **vrai duo dramatique:** un face-à-face où les doubles, dans un ultime effort, tentent de posséder l'Autre. En devenant inaccessible, l'héroïne remporte la victoire. Maurice, blessé d'avoir été rejeté, est hanté par "un remords continuel" (181). Froissé dans son honneur et son orgueil, il "se mépris(e lui)-même". Il se sent "humilié" parce qu'Angéline l'oblige à manquer à sa parole. N'est-il pas devenu "vil (aux) yeux" même de l'Autre? Il n'ose user de force "pour entrer chez (elle) malgré (ses) ordres" (181). Il en est réduit à rôder la nuit autour du mur du jardin comme le prince de Nemours.

Angéline a inconsciemment visé juste. Le seul moyen de s'attacher Maurice "à jamais" (184) -formule finale de la lettre de ce dernier- était de se rendre inabordable. Accepter le sacrifice de Maurice aurait démontré une "faiblesse" de sa part, ce qui lui est impossible dans son désir de perfection. Elle se veut" courageuse", "fidèle" dans sa persévérance, et espére la paix en retour: "(a)lors la lumière viendra complète", promesse d'immor-

talité (186). Maurice est fasciné par la conduite d'Angéline, comme cette dernière l'est par toutes les personnes qui lui servent de modèle: son père, le missionnaire, Véronique Désileux et Mina. Selon Girard, le désir est toujours désir (de maîtrise) selon l'Autre, "identique ... à la soif furieuse de tout ramener à soi", mais aussi "déchiré dès son principe entre le soi et un autre qui paraît plus souverain, plus autonome que le soi".[61]

Le désir de transcendance d'Angéline existe à partir de modèles qui dépendent eux-mêmes d'un modèle suprême, Jésus-Christ (auquel le père se confond; voir le pointillé du schéma, supra, p. 168). Malgré tout, Maurice garde encore un certain pouvoir sur Angéline: celui de la faire rougir de son amour passé, de sa dépendance vis-à-vis de lui, époux modèle autrefois choisi par le père. Jusqu'à la fin, le comportement de l'héroïne demeure teinté d'un immense orgueil. En ne signant pas sa dernière missive et en la "clôturant" sur une exhortation contre "les lâches faiblesses" (187), Angéline veut s'assurer une maîtrise complète. Semblable jusqu'à la fin à son père, qui l'avait donnée à l'Amour sauveur afin de la posséder au delà de la mort, Angéline, de façon identique, voue son amoureux au Seigneur afin qu'il ne soit jamais à une autre femme qu'elle-même.

Pendant longtemps, la part spirituelle du journal d'Angéline a couvert tout le texte d'une odeur d'église "imprégné(e) d'encens".[62] Pour le lecteur moderne, la psychologie prévaut. L'importance de cette oeuvre tient à ce qu'elle dévoile la dialectique du désir mimétique, de la médiation externe à celle de la médiation interne. C'est sous l'influence d'une passion intense, vécue et bafouée, que ce roman a été écrit, ainsi s'explique sa vérité psychologique, symbolique et anthropologique. Pourtant, malgré le désir secret de l'auteure de posséder et de punir à la fois l'Objet-Sujet de sa

---

61 Girard, Critiques dans un souterrain (Paris: Grasset, 1976), p. 160.

62 Le Moine, "Présentation" des Oeuvres, I, p. 93.

passion (le père et l'amant), sa participation socio-culturelle et religieuse à l'idéologie ultramontaine l'empêche de prendre conscience des mécanismes du désir.

Derrière Angéline et sa créatrice se camouflent deux grandes romantiques. Toutes deux, prises dans la structure du désir, n'ont pu s'en dégager. Ce qui distingue le grand écrivain -et par extension le vrai mystique- c'est qu'il se libère ultimement, selon Girard, du désir médiatisé.[63] Au terme de l'oeuvre ou de la vie, le moi "romantique" meurt et la vérité "romanesque" ressuscite. Pour Angéline, la transcendance n'est pas concevable dans la joie: "Être désillusionnée ce n'est pas être détaché", écrit-elle, "l'arbre dépouillé tient toujours à la terre" (185). La religion chrétienne, telle que conçue par l'auteure et ses personnages, et par la majorité de la population québécoise d'autrefois et peut-être d'aujourd'hui, ne propose aucune délivrance joyeuse. Au contraire, elle offre, après l'échec, un refuge douloureux parce qu'elle dépend toujours des religions sacrificielles primitives.

Angéline de Montburn, influencé entre autres par Chateaubriand, Byron, Goethe, demeure un "roman romantique". La partie du journal présente une nouvelle perspective du mécanisme victimaire, aidant ainsi au processus historique de "démythification". Par contre, à la complexité de l'héroïne romantique du journal, s'opposent les structures manichéennes d'inspiration mythique de tout le contexte idéologique manifeste du roman. Entre la "vision du monde" ultramontaine et le projet intimiste et psychologique de la romancière existe un conflit insoluble. L'auteure ne pouvait conduire son oeuvre à maturité sans refuser le surmoi socio-culturel de son milieu.

L'ensemble antinomique du roman présente donc, d'un côté, un élément indifférenciateur-plurilinguiste inscrit dans l'"aventure sentimentale" d'un

---

[63] Voir Girard, Critiques, p. 181.

moi individualisé au présent, et de l'autre côté, un élément remythifiant, inscrit dans l'"aventure historique" tournée vers les temps édéniques du passé.[64] C'est cette nostalgie mytho-collective qu'encourage l'ultramontanisme en favorisant le roman historique et son corollaire, le roman-idylle de la terre. Mais de façon inverse, cette idéologie désavoue toute licence romanesque individualiste. La conclusion manifeste du journal d'Angéline suit cette ligne de conduite: l'apothéose d'un père ultramontain et celle de ses ancêtres y sont assurées. Quant à Mina et Maurice, représentants de la bourgeoisie citadine, ils ont été purgés de leurs passions et récupérés par l'idéologie dominante.

Le drame initiatique est terminé. L'héroïne-victime se tait parce qu'elle est maintenant entrée dans les rangs de la collectivité: elle a "accept(é) sa vie telle qu'elle est" (180). Le discours rhétorico-judiciaire mythique de la partie centrale avait d'ailleurs déjà réglé le dilemme avant que le discours latent du désir ne se fasse entendre. Il semble que cette "confiden(ce)" (165), distanciée par la partie narrative, n'ait été préservée du feu (165) que dans le seul but de guider "ceux qui ont aimé et souffert" (88). Grâce au même "écoulement" des saisons (du printemps à l'automne) et des références temporelles entrelacées, la partie épistolaire et celle du journal se répondent l'une à l'autre, n'offrant ainsi aucune ouverture au récit. Celui-ci se replie sur lui-même, miroitant sans cesse les mêmes structures internes, un peu à la façon du roman d'aventures qui reprend dans chaque épisode la structure mythique originelle. Là s'arrête la ressemblance. Plutôt que de redoubler une structure externe toute faite, les personnages d'Angéline de Montbrun reconstituent entre eux une dialectique du désir.

Seul un écrivain féminin de classe bourgeoise pouvait au XIXème siècle écrire ainsi sur "la divine folie de l'amour" (87). Mais cette idéalisation,

---

[64] Voir Durand, Structures, pp. 449-450.

causée par le rôle social restreint de la femme, est vite réprimée et appropriée par la "divine loi de la charité" (111) qu'encourage l'ultramontanisme. Les multiples censeurs, convaincus de la valeur du roman d'utilité morale, s'attaquaient alors aux mauvais livres, c'est-à-dire à ceux offensant les moeurs de l'honnête homme. Dès 1858, Monseigneur Bourget attirait l'attention sur les lois de l'Index auxquelles on recourt par la suite régulièrement. La publication de "romans pernicieux" entraîna même quelques procès.[65]

En attribuant un rôle secondaire à l'amour, en le reléguant pudiquement dans le mariage, ces moralisateurs contribuèrent à la disparition d'un élément constitutif de toute littérature.[66] Interdite, l'expression de la sexualité, "fondement immuable de toute écriture romanesque", doit se masquer ou se sublimer à l'exemple d'Angéline de Montbrun. Il faudra attendre plus de trente ans pour que paraisse un autre roman d'amour, Au Large de l'écueil (1912) d'Hector Bernier.

À partir de 1921, le public canadien-français s'adonnera plus volontiers au roman populaire, en conformité avec une idéologie bourgeoise des plus traditionnelles. Mme A. B. Lacerte, l'auteure la plus prolifique dans le genre

---

[65] Voir Dosteler, Les Infortunes, pp. 97, 100.

[66] Claude Marullo, "La Sexualité dans le roman québécois d'avant 1960," Revue Québécoise de Sexologie, 2, No. 1 (1981), 6. "C'est là, ce que Maurice Blanchot dans Le Livre à venir appelle le 'Chant des Sirènes' et ce que Raymond Jean, dans Lectures du désir, affirme être 'l'intention fondamentale de tout acte d'écrire... Pour notre part, ajoute Marullo, ce que nous entendons par l'expression thème de la sexualité, c'est très exactement cette présence permanente du sexuel en tant qu'élément constitutif du texte et non pas en tant que sujet traité par le texte." Plusieurs critiques québécois, comme Monique Bosco, J. Le Moyne, André Renaud, ont dénoncé le penchant de la littérature québécoise à décrire l'amour empêché, l'amour puni, l'amour interdit, oubliant que l'amour littéraire d'essence passionné est basé sur l'amour malheureux et l'illusion de l'aimé. Voir G.A. Black, "The Treatment of Love in the French Canadian Novel," Ph.D. Western (Huron College, London), 1969. Plus exacte est l'accusation des écrivains qui considèrent l'absence de l'amour dans notre littérature comme une faiblesse qui dura pendant longtemps. Voir G. Marcotte, Une Littérature qui se fait (Montréal: HMH, 1962), p. 15; J.-C. Falardeau, Notre société et son roman (Montréal: HMH, 1967), p. 53.

sentimental, utilise dans Bois-sinistre le JE narratif en s'excusant et les événements de l'"aventure" empêchent toute introspection d'entrer en jeu.[67] Enfin, dans les années 30, paraissent plusieurs romans de femme, dont La Chair décevante de Jovette Bernier et Mon Jacques d'Eva Sénécal.[68] Ces romans, écrits à la première personne à partir de la vie de leur auteure, introduiront à nouveau la subjectivité dans le romanesque québécois.

---

[67] A.B. Lacerte, Bois-sinistre (Montréal: Édouard Garand, 1929). La suggestion d'une amie -qu'elle écrive ses mémoires- fait rire l'héroïne jusqu'aux larmes. Aussi dit-elle au lecteur: "je me propose de me servir du 'moi' le moins possible"; p. 1.

[68] Voir Ducrocq-Poirier, pp. 201-306.

Chapitre VI

L'ESSOR DU ROMAN HISTORIQUE: LES ANCIENS CANADIENS

La narration romanesque n'existe qu'en corrélation étroite avec l'Histoire d'une société.[1] Après avoir rendu possible l'"incarnation" romanesque, l'Histoire lui permet par la suite d'évoluer en fonction de ses crises: le progrès romanesque, sa stabilité ou même sa régression sont rattachés au contrôle de la "vision du monde" prédominante. Le roman, tout en portant atteinte au mythe, prend le relais de celui-ci: à chaque "dé-mythification" causée par une problématique actuelle correspond une nouvelle "re-mythification" idéologique.[2] Selon les circonstances historiques, l'un ou l'autre de ces deux processus peut prévaloir.

1. Le romanesque historique québécois

La première oeuvre du Québec, non seulement d'envergure, mais proprement littéraire, est l'Histoire du Canada (1845-48) de François-Xavier Garneau et c'est autour d'elle que s'organise la production romanesque du XIXème et du début du XXème siècle. En réalité, en remontant au Régime français, il est possible de démontrer que "dès son origine, l'écriture est ... retenue, de par sa fonction même, à un certain processus d'historisation comme à une

---

1 "Le texte romanesque implique que l'homme ne vit jamais seul, et surtout qu'il a un passé, un présent, un futur"; Zéraffa, Roman et société, p. 15.

2 Zéraffa dit: "Démythiser et remythiser" (ibid., p. 103). Cette dialectique correspond au "mouvement pendulaire du romanesque"; supra. p. 81 et seq.

matrice primordiale".[3] Cependant, cette historicité qui détermine à l'origine les oeuvres québécoises ne leur est pas proprement caractéristique.

Pour toute littérature, le passage du mythe au romanesque se fait par l'Histoire et dans l'Histoire. Ainsi la transcription des légendes du Québec s'est-elle effectuée à partir d'une volonté de conscience nationale ressemblant à celle qui présida à l'écriture des chansons de geste dans la France du Moyen Âge. Le romanesque, toutefois, n'évolue pas en vase clos, il est dépendant de fluctuations historiques étrangères autant que des siennes propres. En France, c'est au contact d'autres cultures que le roman antique et le roman courtois se "forment": le roman, de moins en moins unilinguiste, progresse vers plus de multilinguisme. Le roman québécois, lui, est influencé à ses débuts par la littérature romantique d'outremer, mais il est bientôt contraint à se "redifférencier" selon des vues plus communautaires.

Ainsi Casgrain reproche à Angéline de Montbrun sa "physionomie trop européenne":

> On regrette, dit-il, de ne pas rencontrer assez de pages vraiment canadiennes, telles que celle du pèlerinage d'Angéline au tombeau de Garneau. Notre littérature ne peut être sérieusement originale qu'en s'identifiant avec notre pays et ses habitants, qu'en peignant nos moeurs, notre histoire, notre physionomie: c'est sa condition d'existence.[4]

Cette réprimande amène Laure Conan à écrire pour se faire pardonner Si les Canadiennes le voulaient! (1886), une oeuvre de propagande ultramontaine, avant de s'adonner au roman historique comme la majorité des écrivains de son époque. Ce qui rend donc le romanesque québécois différent, ce n'est pas

---

[3] Jean-Marcel Paquette, "Écriture et histoire," Études Françaises, 10, No. 4 (1974), 347. L'auteur interprète tout le corpus littéraire québécois à partir de l'Histoire qui l'"encercle".

[4] Cité par Rousseau, Préfaces, pp. 69-70.

qu'il ait ses origines dans l'Histoire, mais bien qu'il fut "forcé" de célébrer l'Histoire du passé plutôt que d'être influencé par celle qui se fait. Dans ce chapitre, après avoir analysé la fonction mythique du genre historique tel que "pratiqué" au Québec, nous étudions les structures du plus populaire roman de ce type romanesque, Les Anciens Canadiens d'Aubert de Gaspé, père.[5] Auparavant, il importe de distinguer l'apport d'un certain romantisme dans cette vogue du roman historique, et d'ajouter à ces coordonnées littéraires les éléments socio-historiques qui favorisèrent son "implantation".

A. L'inspiration romantique

L'homme romantique est un être déçu par la réalité qui, n'ayant plus confiance qu'en lui-même, laisse son imagination et sa sensibilité s'ébattre librement. Bientôt l'aventure enjouée devient fuite et débouche sur des culs-de-sac. Là, succombant à l'angoissante solitude, il rêve de fraternité et sa vie de désordre fait place à un désir de redifférenciation. Il est alors amené soit à glorifier les époques d'antan (nostalgie du Moyen Âge), soit à inventer une société idéale future. Alors que la première propension tend vers l'unilinguisme jusqu'au mythe diurne, la deuxième s'oriente vers le multilinguisme et le Régime Nocturne. Ces deux propositions en vue de construire une nouvelle société reconstituent de façon concrète un conflit de doubles tant en France qu'au Canada français.

La première idéologie rejoint le romantisme français initial, né à l'ombre du Christianisme et dans le regret de la royauté. Chateaubriand, mais aussi Lamartine et Hugo à leurs débuts, en sont des adeptes. Le premier Lamennais -celui du Conservateur et de L'Essai sur l'indifférence en matière

---

[5] Les Anciens Canadiens (1863; rpt. Montréal: Beauchemin, 1946).

de religion (1817-23)- représente le mieux cet attachement à la tradition historique. Celui-ci, encore lié au régime gallican de la Restauration et à la Sainte-Alliance, oppose la vérité du sens commun à la raison individualiste et au libertinage orgueilleux.[6] Jusqu'à sa condamnation par la papauté, il fut considéré comme le chef des ultramontains, lesquels ne voulaient aucun compromis, aucun accord sur les libertés modernes, aucun essai de conciliation entre le libéralisme et l'Église.

En France, cette curiosité pour le passé avait d'abord été causée par le retour de la royauté au pouvoir. Pour la génération de 1820, ce goût était plus qu'une mode passagère. Il lui était impossible de séparer l'Histoire de la politique parce que la Révolution et l'Empire avaient été des expériences historiques liées à des mouvements populaires dont elle-même était dépendante.[7] Enfin, grâce à Walter Scott, suivi plus tard par Fenimore Cooper, l'Histoire acheva de conquérir l'Europe. Comme la France, la nation canadienne-française a vécu tout au long du siècle des moments tragiques -la Rébellion, l'Union des deux Canadas, la Confédération- où politique et Histoire furent étroitement reliées, sa survivance même étant en jeu. Enfin, comme dans son pays d'origine, la vogue de W. Scott y était grande, comme l'était celle de F. Cooper.[8] Aussi ne peut-on pas se demander à l'instar de Moreau:

> ... dans ses récits de conflits de races, de luttes civiles, l'Écossais n'offre-t-il pas à la France de 1820 (comme au Canada français du milieu du siècle) sa propre image? Ne s'accorde-t-il pas à tant d'énergies frémissantes, aux rêves de violence et de liberté déchaînées.[9]

---

6 Voir Pierre Moreau, Le Romantisme (Paris: del Duca, 1954), p. 123.

7 Voir ibid., pp. 65-66.

8 Voir Maurice Lemire, Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français (Québec: P.U.L., 1970), pp. 9, 11, 239-245, et D.-M. Hayne, "Les Origines," p. 64.

9 Moreau, p. 68. Les parenthèses sont nôtres.

En 1832, Garneau souhaitait déjà que les Canadiens aient, eux aussi, des romans inspirés de leur propre Histoire:

> Un jour, sans doute, l'imagination des Français, marchant sur les traces de Chateaubriand dans son beau poème d'Atala, s'emparera de ce nouveau champ, comme a déjà commencé à faire le romancier américain Cooper avec tant de succès. Ce champ nous appartient bien plus légitimement qu'à nos voisins.[10]

Cependant, avant que ne fleurisse le roman historique dans son pays, il faudra attendre qu'il ait écrit "son" Histoire, oeuvre "teintée" du romantisme d'Augustin Thierry et de Michelet. Comme les "techniques" de ces deux maîtres n'échappent pas au mythe, il convient de considérer brièvement ce dont Garneau s'est approprié.

Si l'Écosse de W. Scott est une des terres de prédilection de Thierry, c'est que "deux races d'hommes contraires -gens de montagnes, gens de plaines,- s'y opposent sans cesse".[11] En effet, au moment même où cet historien rêve d'une internationale des peuples -espoir romantique d'un socialisme universel- il explique tout entier leur destin par la survivance des races et par leurs conflits irréductibles: processus mythique de rivalité des doubles dont Garneau s'est inspiré.[12] Ce dernier fut aussi grandement influencé par Michelet. S'il lui manque son "imagination féconde" et sa "sensibilité vive", il possède, par contre, "son amour pour le peuple (et) son profond patriotisme", émotions qui se rattachent au lyrisme primitif de la Présence communautaire.[13]

---

10 Cité par Bisson, Le Romantisme littéraire au Canada français, p. 59. Nous soulignons.

11 Moreau, p. 111.

12 Sur l'influence de Thierry chez Garneau, voir Bisson, pp. 69-72.

13 Ibid., p. 69.

Cet orgueil de la nationalité, Michelet l'a exalté chez Garneau et chez nombre d'auditeurs venus l'écouter de tous les points de l'Europe.[14] Quant à Thierry, il les a convaincus que ce qui contraint les hommes à une unité est odieux: il veut morceler les empires en nations, différenciant les races et prenant pour acteurs des classes d'hommes et non des nobles.[15] C'est à cette France romantique que sont redevables les peuples opprimés d'alors: les Russes, les Polonais, les Turcs, les Italiens, les Espagnols, les Irlandais et les Canadiens français se révoltent contre les politiques qui leur sont imposées. En même temps, ce désir d'émancipation nationale surgit ailleurs et se traduit par l'apparition d'une littérature romanesque distincte.[16]

Au Québec, la lutte pour les droits à l'Histoire prend deux formes écrites -le journalisme et l'éloquence- toutes deux tenant leur ferveur patriotique d'un certain romantisme social. Mais, c'est surtout l'Histoire du Canada de Garneau qui, en circonscrivant les frontières du destin de son peuple, contribue à une prise de conscience nationale. Celle-ci permet aux écrivains de se dégager tant soit peu d'une dépendance culturelle complète de la littérature-mère. Vers 1860, les critiques redoublent d'ardeur contre les livres en provenance de France, parce qu'alors le romantisme fait place au réalisme et au naturalisme, combien plus corrupteurs selon eux. Afin de contrecarrer cette influence néfaste, on se remet à l'école du premier romantisme, nostalgique du passé.

---

14 Moreau, p. 269.

15 Voir Moreau, p. 114.

16 Alors qu'au Québec paraît le premier roman, "à trois ou quatre années près ... c'est aussi l'époque de parution du premier roman en Haïti, du premier roman en Australie, du premier roman au Brésil ... C'est que le Romantisme européen, issu du soulèvement des peuples consécutif à la Révolution française (un processus d'imitation doublé de celui de l'évolution de la "démocratisation plurilinguiste") venait d'inventer cette idée ... que le peuple est, en dernière instance, le créateur de l'univers qui hante les Lettres et que toute littérature, en conséquence, ne peut être conçue que comme l'expression d'un peuple, d'une nation". Paquette, p.344, les parenthèses sont nôtres.

Ce romantisme littéraire, qui était dépendant de l'idéologie ultramontaine, fut défendu par l'abbé Casgrain. Le rêve de celui-ci était de "concilier d'une façon absolue, le romantisme et le catholicisme", coupant celui-là de sa dynamique individuelle et amplifiant l'évocation du passé national, le tragique et le légendaire.[17] L'Histoire de Garneau qui, selon Casgrain, "fut une révélation" pour les jeunes de son temps, orienta donc les écrivains à s'approprier par l'imaginaire la vie ancestrale, ses traditions et son destin depuis ses origines jusqu'à la Rébellion.[18] Toutefois, ils ne représentèrent qu'avec précaution cette dernière situation historique trop proche d'eux.[19]

En France, cette tendance unilinguiste fut contrebalancée par un mouvement plurilinguiste qui engendra des théoriciens, des hommes d'action et une littérature plus axée sur la réalité présente.[20] De même, au Canada français, au "romantisme de cénacle" associé à la tradition historique que l'École Patriotique de Québec (1860-65) essaie de faire revivre sous les auspices de Casgrain, correspond vers la même époque à Montréal un romantisme d'action sociale. Bien que ce dernier mouvement, orienté vers la politique, n'ait produit aucune oeuvre littéraire, il importe de s'attarder à son rôle

---

17 Jeanne LeBer citée par J.-P. Hudon, "L'Abbé H.-R. Casgrain et le mouvement littéraire de 1860," Co-Incidences, 2, No. 1 (1972), 30. Sur l'ultramontanisme québécois, voir P. Sylvain, "Les Débuts du Courier du Canada et les progrès de l'ultramontanisme canadien-français," Cahiers des Dix, No. 32 (1967), pp. 255-278. Voir aussi René Hardy, "L'Ultramontanisme de Laflèche: genèse et postulats d'une idéologie," Idéologies du Canada français (1850-1900) (Québec: P.U.L., 1971), pp. 53-62.

18 Voir Léopold Lamontagne, "Les Courants idéologiques de la littérature canadienne-française du 19ème siècle," Littérature et société canadiennes-françaises (Montréal: P.U.L., 1964), p. 105.

19 Le Rebelle de Régis de Trobriand (Québec: Aubin et Rowen, 1842) sympathisait avec la cause des Patriotes et sa publication fut mal vue des autorités canadiennes. On en interdit la vente et un certain M. Louis Perrault fut arrêté.

20 Tels que Saint-Simon, Fourier, Pierre Leroux, Auguste Comte. Voir Alexandrian, Le Socialisme romantique (Paris: Seuil, 1979).

socio-historique parce que l'échec de son idéologie libérale va provoquer la redifférenciation d'une société selon le projet du romantisme mytho-réactionnaire.

B. Les coordonnées socio-historiques

Au moment où plusieurs écrivains romantiques français se lancent dans l'action politique pour corriger une situation sociale injuste, leurs idées de réforme atteignaient les Canadiens "impatients d'avoir des nouvelles de France" par les journaux importés. On ne parlait plus au Québec "que de démocratie, de libertés politiques, de progrès social, de constitution républicaine, d'émancipation de l'État, d'enseignement libre, etc.".[21] Toute la littérature révolutionnaire de 37-38 s'inspirait de cette idéologie ouverte sur le progrès et le futur, qu'elle tirait principalement des doctrines de Lamennais, deuxième manière. Ce prêtre ambigu -"double" romantique par excellence- qui, mieux que personne, illustre ce passage d'un premier romantisme axé sur la tradition religieuse à un romantisme social basé sur une "Église évolutive", a influencé énormément le Canada français suivant ces deux orientations idéologiques contradictoires.

Tout en demeurant l'inspirateur de l'ultramontanisme québécois, cet ecclésiastique, condamné par le pape à la suite de la publication de Paroles d'un croyant (1834), se "métamorphosa" en "bête noire" pour ce mouvement et en "prophète" pour les libéraux. Ce livre, frappé d'anathème par le clergé québécois, connut le triomphe de douze éditions canadiennes. Après avoir été la bible des Patriotes, il devient celle des membres de l'Institut Canadien (1844-1869), lesquels avaient donné à leur journal le même titre que celui de Lamennais, L'Avenir. La question de la Pologne, qui provoqua la révolte de

---

21 Isidore Lebrun en 1833, cité par L. Lamontagne, p. 110.

ce dernier contre le pape, permet de mieux saisir la problématique politico-culturelle du Québec au XIXème siècle.

La Pologne, après s'être révoltée contre la Russie, fut en 1831 englobée par l'empire russe et assujettie à une dictature militaire. Le 9 juin 1832, Grégoire XVI publie un bref exhortant les évêques polonais à prêcher la soumission au gouvernement légitime de Nicolas Ier, malgré la répression exercée sans merci par ce dernier sur la population catholique.[22] Lamennais, convaincu qu'il existait un pacte entre les puissants et la papauté pour arrêter les mouvements de libération des peuples, rompt avec Rome. Les Patriotes, s'identifiant aux Polonais et inspirés par le drame menaisien, s'apprêtaient alors à la révolte. Au même moment, Mgr Lartigue, imitant la conduite du pape, publie le 2 octobre 1837 un "manifeste anti-libéral imprégné d'un sentiment royaliste réactionnaire" contre le mouvement patriotique québécois.[23]

À la suite de la répression militaire britannique, Durham projette d'assimiler ce peuple "sans histoire et sans littérature": objectif réalisable, pensait-il, par l'union législative du Haut et du Bas-Canada. Ce remaniement complété par la Confédération, en créant une "chasse-croisé de la conscience nationale",[24] contribua à renforcer l'opposition entre les deux nationalismes: d'un côté, le libéralisme radical soutenu par une minorité, de l'autre, les libéraux modérés auxquels se rallie le clergé, pour qui le culturel -la défense de la langue française et de la tradition catholique- l'emporte sur la dimension politique du nationalisme. La fortune du romantisme au Canada français au XIXème siècle fut d'aider à la cristallisation de ces deux

---

22 Voir P. Sylvain, "Un Disciple canadien de Lamennais: Louis-Antoine Dessaules," Cahiers des Dix, No. 34 (1969), pp. 62-71.

23 Monière, p. 142; voir aussi pp. 152, 170-173.

24 Fernand Dumont, "Quelques réflexions d'ensemble," Idéologies, p.5.

idéologies contraires qui, après la Rébellion, s'efforçaient chacune de leur côté à redifférencier la communauté québécoise.[25]

Ces camps antagonistes, qui rivalisaient par médiation interne, étaient chacun soumis à la médiation externe d'un modèle-idole. Rome pour les ultramontains était l'axe central de la société théocratique dont ils rêvaient. Les "rouges", eux, avaient les yeux tournés vers la France et les États-Unis. Regroupés à l'Institut Canadien, ils soutenaient le mariage civil, le divorce, la séparation de l'Église et de l'État, l'instruction publique obligatoire, le matérialisme et le cosmopolitisme, des doctrines interdites par les ultramontains. Alors que le libéralisme européen évolue au dépens des catholiques, la pratique religieuse est presque unanime dans la société québécoise. Lorsque Mgr Bourget jette l'anathème sur l'Institut Canadien, celui-ci est reconnu par la majorité comme transgresseur de la Loi communautaire; cette association est donc sacrifiée pour la survivance de la race.

Dans le domaine littéraire, "la morale devient le critère unique et absolu de l'oeuvre créée" et les modèles classiques barrent carrément la route à toute évolution esthétique: "l'on condamnait... le romantisme pour ses excès, le réalisme pour sa crudité et le naturalisme pour ses théories de l'art".[26] Les écrivains, qui pourtant connaissaient bien leurs contemporains de France, ne pouvaient s'inspirer de leur exemple: socialement, cela leur était interdit. Des poètes désireux de s'évader des cercles de l'Histoire et du terroir seront contraints au silence [Eudore Évanturel (1852-1919), James Prendergast (1858-1945)], ou encore à des destins "romantiques"

---

[25] L'Acte d'Union (1841), parce qu'imposé de l'extérieur, comme l'avait été l'Acte Constitutionnel (1791), ne réussit pas à résoudre l'antagonisme des doubles, mais le transposa d'un niveau racial (Français VS Anglais) à un niveau politico-culturel (conservateurs et clergé VS libéraux radicaux), et à un point de vue plus littéraire (le "romantisme patriotique" de Québec VS le "romantisme social" de Montréal).

[26] Lamontagne, p. 119.

dans la folie [Émile Nelligan (1879-1941)], la réclusion [Arthur de Bussières (1877-1913)] et la "dissolution" [Charles Gill (1871-1918)].[27] Suivront enfin ceux de ce qu'on appelle "l'école de l'exil", Paul Morin (1889-1963), Marcel Dugas (1883-1947), René Chopin (1885-1953) et Guy Delahaye (1888-1969), qui ne "survécurent" artistiquement qu'en trahissant leurs origines.[28] Tous remplirent plus ou moins le rôle de victime émissaire.

Jusqu'à 1850, le clergé, en raison de son nombre limité, n'avait pu jouer un grand rôle idéologique. La seconde moitié du siècle, cependant, voit l'Église et ses effectifs croître de façon prodigieuse. Ils étendent facilement et pour longtemps des ramifications dans tous les domaines: "un siècle d'obscurantisme débutait".[29] Les thèmes nationalistes et ultramontains que défendait la religion influencèrent les écrivains, marquant inconsciemment les structures internes de leurs oeuvres. Aussi est-il nécessaire de rendre compte de la fonction mythique de ces idéologies qui affectèrent particulièrement le roman historique et le roman du terroir.

C. La fonction mythique

Vers le milieu du XIXème siècle, la société canadienne-française, convertie à l'agriculturisme, garde les traits propres aux sociétés archaïques.[30] Sa conception de la réalité a pour pierre angulaire, comme chez les

---

27 P. Wyczynski, "L'Héritage poétique de l'École littéraire de Montréal," La Poésie canadienne-française, Vol. IV des Archives des Lettres canadiennes (Montréal: Fides, 1969), pp. 75-108.

28 A. Major, "Les Poètes artistes: l'école de l'exil," La Poésie, Vol. IV des Archives, p. 135.

29 Voir Monière, p. 178 et p. 158.

30 Fernand Dumont qualifie la société québécoise ultramontaine de "folk society" dont les unités de base sont la famille et la religion. Voir "Quelques réflexions," Idéologies, pp. 11-12. Voir aussi Monière, pp. 177-182.

primitifs, l'existence d'un Dieu suprême et une hiérarchie sociale liée à l'ordre religieux. Si l'ultramontanisme et le nationalisme se sont imposés sans résistance, c'est qu'ils offraient une continuation du statu quo de la société traditionnelle. Ces deux idéologies, lorsque fusionnées, ressemblent à l'union immémoriale entre la foi et le sang réalisée dans le mythe. Ainsi le chanoine Groulx, dans sa définition du nationalisme, remarque que cette notion de différenciation peut aller jusqu'à la violence:

> C'est la réaction vitale, naturelle, donc légitime, de tout peuple ou nation qui veut vivre selon les lois de son intériorité spirituelle ou de son génie profond; c'est une réaction particulière aux peuples ou groupes ethniques minoritaires ou subjugés, non absolument maître de leur vie. Réaction qui occasionnellement peut devenir agressive contre une menace d'oppression.[31]

Le nationalisme ultramontain canadien-français, comme le mythe, surgit de l'angoisse devant le chaos, le danger d'assimilation par les forces ennemies. Il fournit, comme lui aussi, un principe de différenciation d'avec l'Autre - l'Étranger - l'Ennemi, procurant en retour la cohésion sociale. Par "sa dimension absolutiste", cette idéologie, comme le mythe, "ne peut tolérer la différence et surtout la dissidence", et, ajoute Monière, "(q)ue ce soient les Rouges, les francs-maçons, les Juifs, les syndicats et plus tard les communistes, tous sont définis comme les ennemis de Dieu et de l'Église".[32] Enfin les deux reposent sur une croyance au surnaturel qui détermine l'ordre éthique et social auquel la Providence pourvoit quotidiennement.

Pour atteindre ses visées socio-religieuses, il était nécessaire que l'Église s'approprie le domaine de l'éducation. Grâce au contrôle de l'apprentissage, elle pouvait participer à l'élaboration de la personnalité

---

31 Lionel Groulx, Le Nationalisme canadien-français (Ottawa, 1949), cité dans la Revue d'Histoire, 22, No. 4 (1969), 538.

32 Monière, p. 224.

entière des jeunes, les conditionnant à une mytho-structuration de l'univers. Une analyse des manuels de pédagogie de 1853 à 1948 révèle qu'on y utilise un langage d'ordre transcendant. L'instituteur "est l'initiateur de la jeune génération dans une société de règne providentiel", contrôlée par des normes abstraites et unitaires où l'argument d'autorité règne.[33]

Ce que le système éducatif fut à l'ultramontanisme, l'Histoire l'a été au nationalisme. En effet, ce "peuple sans Histoire" va prendre conscience, principalement en réaction au rapport Durham, de ses particularités qu'il lui fallait spécifier et défendre. Ainsi naît "le récit mythique" des origines grâce aux nombreuses histoires du Canada publiées à partir de la seconde moitié du XIXème siècle: histoire légendaire des débuts de la Colonie avec ses miracles, ses martyrs et ses "Sauvages" démoniaques à convertir ou à détruire pour que la communauté s'établisse.[34]

À la suite de Garneau, dont l'Histoire malgré son objectivité porte à l'interprétation mythique, l'abbé Ferland avec son Cours de l'histoire du Canada (1861) va "exalte(r) les origines mystiques de la Nouvelle-France et accuse(r) plus que son devancier les caractères héroïques des pionniers du Canada".[35] D'autres historiens-prêtres -Faillon, Gosselin, Casgrain,- oeuvrèrent dans le même sens.

---

[33] V. Ross, "La Structure idéologique des manuels de pédagogie québécoise", Idéologies, pp. 27-52 et p. 49. Voir aussi Max Roy, "Résultats partiels d'une analyse du discours des étudiants de 1852 à 1880", Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français, No. 2 (1980-81), p. 93-98. Saint Thomas d'Aquin est le pinacle intellectuel grâce à qui toute controverse est résolue jusqu'au milieu de XXème siecle.

[34] F. Dumont reconnaît que ce besoin de se donner une histoire à partir de grossiers assemblages de souvenirs est propre au processus mythique; voir Le Lieu de l'homme (Montréal: HMH, 1968), p. 216. Une contrepartie rituelle est discernable dans les efforts nationalistes de la Société Saint-Jean-Baptiste et, au niveau populaire, elle se matérialise dans le cycle des travaux agraires, les rituels religieux et les nombreuses superstitions.

[35] Lemire, Les Grands thèmes, pp. 6-7 et 8. Lorsque l'oeuvre de Garneau fut rééditée en 1852, l'auteur dut la "censurer" afin de se conformer au "canon" ultramontain. Selon Lemire, cette histoire, en plus de placer les questions de races en son centre même, incite au culte d'un héros d'origine populaire: le colon qui doit prouver constamment son héroïsme face aux dif-

L'Histoire de Faillon (1865-66) révèle particulièrement une structure mythique. Selon L. Rousseau, son récit présente l'action dans un conflit entre deux types d'actants, les adjuvants et les opposants (les doubles girardiens).[36] Alors que les premiers (François I, Jacques Cartier, Champlain, Maisonneuve, Dollard et ses compagnons, etc...)" participent au statut d'exceptionnelle surnaturalité dans leur motivation et leur conduite", et désirent le salut des hommes, les seconds (marchands huguenots, les Cent-Associés, etc...) sont dominés par le lucre et l'immoralité, menaçant la Colonie par leur volonté de gloire personnelle ou d'intérêt propre.[37] Les héros, en l'emportant sur la "concupiscence" individuelle, sont associés à une action fondatrice d'une communauté qui manifeste une idéalité ou une forme éternelle (le sacré). Le nationalisme historique au Canada français ainsi s'identifia de plus en plus à une religion qui accusait des traits magiques certains.

À l'exemple de ces historiens, les romanciers vont "démontre(r) le rôle de la Providence" dans leurs oeuvres: telle est leur mission particulière, affirme le juge Routhier, à laquelle s'ajoute l'enseignement au peuple des événements qui ont marqué sa destinée et celui du "chemin de la grandeur et de la vertu".[38] Cette "inversion" historique, où le passé s'enrichit pour le compte du futur, se rattache au chronotope folklorique: ce qui explique que la transcription des contes oraux ait eu lieu vers la même époque.

---

ficultés de sa survie. Rappelons que ce héros, sorti du peuple et d'origine romantique, est plus proche du héros mythique que ceux de l'épopée, du roman de chevalerie et du roman d'aventures qui sont liés à l'idéologie aristocratique-bourgeoise. À ce pionnier héroïque se rattachent le missionnaire, le soldat, l'explorateur et le coureur de bois.

36 Voir Louis Rousseau, "La Naissance du récit mythique des origines québécoises," Studies in Religion/Sciences Religieuses, 3, No. 1 (1973), 152-165. Voir aussi Serge Gagnon, "Représentations mythiques de la Nouvelle-France au XIXème siècle," Le Merveilleux (Québec: P.U.L., 1973), pp. 51-54.

37 Ibid., p. 160.

38 Cité par Dostaler, p. 122.

D'après Bakhtine, on assiste ainsi à la surélévation de l'actualité présente le long d'une verticale qui unit les créatures à des forces spirituelles extérieures -conception temporelle propre au Moyen Âge- et non plus à des influences réciproques entre les hommes et le monde (horizontalité de l'Histoire): "Pour doter de réalité tel ou tel idéal, on l'imagine comme ayant déjà existé jadis, dans quelque âge d'or, à 'l'état nature'".[39] Les formes spatio-temporelles du roman historique visent à rendre réel ce qui est considéré comme obligatoire et véridique, de le faire participer au temps passé en l'opposant à l'actualité présente considérée comme mauvaise et non véridique.

Le roman historique québécois, s'inspirant d'une Histoire "écrite" liée étroitement au mythe et en fonction d'une "vision du monde" qui, elle aussi, s'y rattachait, va proliférer.[40] Selon Lemire, cette vogue s'explique par l'apostolat de bonnes lectures et surtout par ses liens avec le nationalisme.[41] L'exaltation de la race et un désir de corriger l'Histoire après la "défaite" semblent être à l'origine de ce phénomène: la lecture se transformant en un acte cathartique de compensation. Par l'"héroïsation" des ancêtres, les lecteurs cherchaient non seulement à s'évader d'une situation aliénante, mais aussi à satisfaire sur le plan imaginaire un désir refoulé de vengeance et de puissance.[42] Les romanciers d'alors, à cause de leur art rudimentaire et parce qu'apeurés des foudres de la critique, furent incapables de créer un romanesque valable et émotionnellement satisfaisant. Aussi

---

39 Bakhtine, Esthétique, p. 294. Voir aussi G. Poulet, Études sur le temps humain, I (1942; rpt. Paris: Plon, 1972), pp. 5-11.

40 Joseph Marmette fut le romancier le plus prolifique de ce genre, il fut aussi le plus grand pour ses contemporains. À propos de sa technique mytho-romanesque: voir Roger Le Moine, Joseph Marmette (Ottawa: Fides, 1969), pp. 7-8. Sur les liens du roman historique québécois avec le roman d'aventures, voir Lemire, pp. 243-244.

41 Voir Lemire, p. 1.

42 Voir Robert Bannout, "Le Roman populaire et le mythe du héros historique (1923-1945)," (Thèse de maîtrise, Université de Montréal, 1971), p. 25.

compensèrent-ils l'impossible expérience esthétique par un grand nombre de romans. Il s'est effectivement publié trois fois plus de romans historiques -environ 125 oeuvres- que de romans de terroir.[43]

Pourtant, il semble bien que Philippe Aubert de Gaspé, père, ait réussi là où les autres ont échoué. En effet, Les Anciens Canadiens, depuis sa parution, a vendu plus d'exemplaires que tous les autres romans historiques réunis. Serait-ce dû à son "sens mythique" plus caractéristique du Québec? Il convient d'en analyser les structures afin de dégager cette spécificité socio-culturelle qui lui a permis de devenir, de pair avec Angéline de Montbrun, le roman le plus populaire du XIXème siècle et du début du XXème.

2. Les Anciens Canadiens

Le motif de la survivance d'une collectivité, qui se rapproche du "lyrisme communautaire", est le ressort majeur du roman historique. Cette recherche d'une unité nationale se fit au Québec en relation avec deux forces culturelles dont celui-ci dépendait historiquement, l'une d'origine française et l'autre, anglaise. Cette ambivalence socio-historique n'a toutefois pas touché l'ensemble de ce type romanesque. En effet, plus une oeuvre se rapproche du roman d'aventures, plus ses structures sont dépendantes du mythe primordial dans lequel toute ambiguïté est résolue et toute société redifférenciée. Les romans de Marmette et de plusieurs autres s'inspiraient plutôt de ce schéma traditionnel où le héros est glorifié -qu'il soit canadien-français est la seule nouveauté- au détriment de son adversaire: l'Indien, l'Anglais et même le "mauvais' Français. Encore que parfois le thème romantique du "bon indien" et le fait que les ancêtres nationaux

---

43 Voir Lemire, p. 1 et Antoine Sirois, "Le Roman (1900-1945)," Histoire littéraire du Québec, I, p. 46.

soient de simples colons, non des nobles, viennent compliquer quelque peu les ficelles de l'intrigue.

Ce mytho-romanesque canadien, en plus de développer des thèmes nationaux positifs, possédait une contrepartie négative plus équivoque. Maurice Lemire résume ainsi cette division littéraire:

> En suivant l'ordre chronologique nous trouvons des thèmes de deux ordres, les uns positifs, les autres négatifs correspondant aux deux périodes de notre histoire. Les premiers (le missionnaire, le pionnier, le soldat, l'explorateur), particuliers au régime français, exaltent les qualités de la race qu'ils incarnent dans des héros ou des types. Les seconds, inspirés de la défaite et de ses séquelles (1759, 1775, 1812, 1837), tentent de corriger l'histoire en lui donnant une interprétation favorable.[44]

Alors que notre "schéma structurel" s'applique aisément aux romans du pôle positif à cause de leur étroite dépendance du mytho-romanesque, l'analyse des structures de ceux du pôle négatif révèle des substitutions, des restrictions, un processus d'euphémisation réduisant l'opposition des doubles et surtout adoucissant la "dégradation" de la Défaite. En effet, la période de 1760, date "spectr(ale) qui hante la conscience collective",[45] fut la préférée des romanciers; celle de 1837-38, qui le sera aussi plus tard, reprend une même dialectique structurelle ambiguë.

Les Anciens Canadiens dont l'intrigue repose sur la défaite du Régime français, fut non seulement le roman le plus populaire de ce type négatif, mais, parce que la première moitié idéalise la situation historique d'avant le conflit, il fut aussi le plus lu du type positif. Ce roman dans lequel les deux tendances historiques se rencontraient, était de plus le seul qui élaborait un "décor canadien" multidimensionnel. Outre la mise en scène de l'événement capital de la "nation", Aubert de Gaspé offrait une peinture

---

44 Lemire, p. XII. Les parenthèses sont nôtres.

45 J.-M. Paquette, p. 347.

assez exacte du régime seigneurial. Sa description des traditions et ses multiples anecdotes ajoutaient un relief socio-culturel important auquel participent aussi l'aspect religieux et l'humanisme des gens de cette époque qu'il sut rendre d'un pittoresque vivant.[46]

Nul doute que l'ensemble de ces caractéristiques sut piquer l'intérêt des lecteurs, mais pour que ceux-ci adhèrent avec enthousiasme et en si grand nombre à cette oeuvre qu'ils vinrent à considérer comme leur premier "classique", il fallait qu'une "expérience esthétique", qu'une communion au niveau de l'imaginaire ait lieu. Cet "acte de reconnaissance" au niveau de l'inconscient collectif explique, d'une part, la vingtaine d'éditions qu'ait connues ce roman; d'autre part, il nous amène à nous pencher sur ses structures internes en tant que paradigme d'une culture qui prévalut au Québec jusqu'au début du XXème siècle.

Contrairement à Luc Lacourcière qui s'intéresse à la part d'historicité de ce roman et de ses légendes dans le but de dégager le processus de folklorisation,[47] nous nous soucions plutôt de leur symbolique commune. Nous avons consulté trois analyses qui utilisèrent plus ou moins de cette perspective critique. Nicole Deschamps dégage à partir de quelques scènes la conception "pacifiste à tout prix" et d'un "pessimis(me) souriant" que se faisait Aubert de Gaspé de la société de 1860.[48] Cette approche sociologique fait abstraction de tout le folklorique.

---

46 Voir R. Le Moine, "Le Roman historique au Canada français," Le Roman canadien-français, Vol. III des Archives, pp. 78-79.

47 Voir "L'Enjeu des Anciens Canadiens," Cahiers des Dix, No. 32 (1967), pp. 223-254; "Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871)," Cahiers des Dix, No. 41 (1976), pp. 191-204; sur la légende de la Corriveau, trois longs articles dans les mêmes Cahiers, Nos. 33 (pp. 213-242), 34 (pp. 239-271), 38 (pp. 229-264), sur les aspects historique, légendaire et folklorique.

48 N. Deschamps, "Les Anciens Canadiens de 1860, une société de seigneurs et de va-nu-pieds," Études Françaises, 1, No. 3 (oct. 1965), 15.

Pierre-Hervé Lemieux suit une méthode inverse: il étudie les légendes des Anciens Canadiens et celles des Mémoires afin de dégager l'évolution de la symbolique de l'auteur.[49] Enfin, Louis Lasnier réduit le roman à un seul thème, celui d'un "seuil" fluvial (registre de l'intrigue) et moral (registre des légendes) qui entrave la progression des personnages et traduit une situation politique d'échec, ce "seuil" étant fondé primordialement dans l'enfance de l'auteur.[50] Ces trois études ne peuvent nous guider que partiellement parce qu'elles ramènent l'oeuvre à l'écrivain plutôt que de nous faire connaître l'imaginaire qui a captivé les lecteurs.

Comme ces critiques, nous ne considérons pas ce roman comme une "histoire" romancée, c'est-à-dire une affabulation frustre avec un "embryon de structure" servant de support artificiel aux données historiques et folkloriques.[51] Les Anciens Canadiens est un véritable roman dont "l'échafaudage formel" dépasse le simple niveau "rudimentaire" que lui donne Tougas.[52] À la suite d'André Brochu et de Lemieux, nous lui reconnaissons un sens global, un réseau métaphorique unificateur qui harmonise les dires disparates de l'auteur en un ensemble significatif de l'identité du Canadien français.

La présence du Saint-Laurent, élément vital dans le paysage du Québec, et l'image du manoir seigneurial fournissent au roman deux pôles structuraux qui s'opposent et se complètent: "la terre et l'eau, la stabilité et l'insé-

---

49 P.-H. Lemieux, "L'Évolution de la symbolique chez P. Aubert de Gaspé," Mélanges de civilisation canadienne-française offerts au prof. Paul Wyczynski (Ottawa: Ed. de l'Univ. d'Ottawa, 1977), pp. 149-182.

50 L. Lasnier, "L'Affectivité spatiale, l'espace imaginaire comme représentation de la structure émotionnelle de l'image dans le roman québécois du XIXème siècle," (Masters's diss., Queen's Univ., 1974).

51 Vachon, "Une Tradition à inventer," Conférences de Sèves (Montréal: Presses de l'Univ. de Montréal, 1969), p. 283.

52 Tougas, La Littérature canadienne-française, 5ème éd. (1960; rpt. Paris: P.U.F., 1974), p. 41. De même, L. Lacourcière reconnaît que le "drame cornélien" ou "l'épopée romanesque" des Anciens Canadiens n'est qu'un prétexte à la peinture des moeurs traditionnelles; "Philippe," p. 204.

curité, le repos et la lutte, la chaleur et le froid, la paix et le danger",[53] forces contraires pouvant s'identifier à l'antagonisme primordial mythique -conflit entre les Régimes diurne et nocturne- de l'ordre communautaire et de la violence tabou et sacrée. L'action des personnages gravite autour de ces images selon deux grands mouvements: au début, ceux-ci partent de Québec en longeant le fleuve pour atteindre la paix bucolique du manoir d'Haberville; inversant ce mouvement, les ennemis remontent le fleuve, détruisent le manoir et vainquent Québec. Le voyage de l'Auguste vers la France, son naufrage, puis le retour de M. de Saint-Luc, un des rares rescapés, s'arrêtant au manoir pour revenir à Québec, reprend la même trajectoire.

À partir de la division des chapitres, il est possible de dégager trois segments significatifs d'une longueur à peu près égale (5 chapitres chacun: 50 pages) qui évoluent parallèlement suivant le schéma de la Quête mythique (voir le tableau suivant). Une première partie présente **l'initiation** de deux jeunes gens à la vie collective au cours d'un voyage de Québec à Saint-Jean-Port-Joli. Une deuxième partie, celle du **"plateau" tranquille** et heureux de la vie seigneuriale, expose les coutumes ritualisées d'une communauté. Enfin, une troisième partie tient du **roman d'aventures** par ses épisodes mouvementés. Il convient donc d'analyser le "message" romanesque des Anciens Canadiens, en le comparant à la structure mythique traditionnelle, afin de pouvoir distinguer, d'après les variations et les déplacements effectués, son "incarnation" proprement québécoise.

A. Première partie: un "voyage initiatique"

Deux jeunes amis, Jules d'Haberville et Archibald de Locheill, quittent leur collège au début du printemps pour embrasser la carrière des armes. Cet

---

53 Lemieux, p. 156.

LES ANCIENS CANADIENS
- ORGANISATION DU RÉCIT -

AXE CENTRAL

ORDRE MYTHIQUE	**Première partie:** Initiation à la vie collective	**Deuxième partie:** La vie communautaire ritualisée	**Troisième partie:** Structure héroïque du roman d'aventures
Institution des DIFFÉRENCES	(I) II Chapitre: (printemps) - Présentation d'une dialectique de doubles: Arché et Jules - "Inversion" des doubles	VII Chapitre: (été) - Présentation de la hiérarchie seigneuriale	XII Chapitre: (printemps) Les **substitutions:** - Nouvelle dialectique du double: Arché VS Montgomery - Le devoir VS la gratitude
Le MESSAGE MYTHIQUE	III-IV **Légendes** - les feux-follets et la Corriveau - le repas, l'alcool - "fatrasie"	Rituels communautaires: VIII Plantation du mai XI La Saint-Jean; Retour au manoir	**2 aventures de réhabilitation:** XIII Rite de purification l'enlèvement d'Arché par les Indiens XIV La bataille ambiguë des doubles
Le "Sacrifice" et la "Résurrection"	V **La débâcle:** - Dumais en péril - Sauvetage par Arché	X **M. d'Egmont déchu:** - L'humiliation du "bon gentilhomme" - Nouvelle vie: retour à la Nature	XV **L'"Auguste" naufragé:** - le récit du désastre - les d'Haberville sauvés et la fortune de St-Luc
RÉTABLISSEMENT DE L'ORDRE SOCIAL	VI **La fin du voyage:** - Le festin - Légende de Davi Larouche: acceptation de la Providence	XI **La communauté "entérinée":** - Repas seigneurial - Légende de Mme d'Haberville: acceptation de la Providence	LE NOUVEAU MANOIR: XVI -Retour d'Arché: son pardon; repas - José conduit Arché à Québec; ses chansons XVII - Retour de Jules; repas; jeux et chansons - CONCLUSION

état, privilégié par les nobles, a pour fonction de défendre l'ordre mytho-hiérarchique social: dans la "quête du pouvoir" du roman historique, le héros, représentant d'une race, d'une nation, vit de rivalités, d'humiliations, de vengeances et surtout de victoires. Le dernier message que le supérieur de l'école formule aux deux adolescents résume bien la "Loi" qui les lie à leur communauté: "Que votre cri de guerre, dit-il, soit: Mon Dieu, mon roi, ma patrie!"(10).

"Les jeunes gens... tous deux d'une beauté remarquable" (9) s'identifient aux jumeaux mythiques. L'auteur les associe à plusieurs couples mâles de la mythologie et, ajoute-t-il, s'étant donné "le nom de frères", ils étaient traités sans différence par la famille d'Haberville (18).[54] Pourtant tout semble les distinguer: Arché, l'"Écossais sage" qui aime bien raisonner -caractère patriarcal par excellence- s'oppose à Jules, "le fou français" (31) qui par ses espièglerie tient du "bouffon" picaresque.

Arché rappelle le héros diurne: il est plus réservé que son ami, "plus âgé de deux à trois ans, d'une taille beaucoup plus forte et plus élevée". Il a les "yeux bleux, (des) cheveux bonds châtains et un teint blanc" (8). Jules, au contraire, par son caractère nerveux et émotionnel se rapproche du héros ambigu nocturne: âge de dix-huit ans, il est "frêle et de petite taille", a le "teint brun", de "grands yeux noirs, vifs et perçants, (des) mouvements saccadés". Il a la parole et les sarcasmes faciles, adore jouer

---

54 Au niveau psychique, les frères jumeaux ou les amis inséparables représentent une relation de doubles dans laquelle le mimétisme d'identification est plus fort que celui de la rivalité. La société patriarcale, des sociétés secrètes aux clubs mâles privés, est ainsi homo-sociale: elle privilégie ce mimétisme aux dépens d'un tiers-Autre, de race, de classe, de sexe ou de statut différent. Au niveau mythique, pour que la fondation d'une communauté ait lieu, il faut que les doubles héroïques se différencient l'un de l'autre, le vainqueur devenant le"bon", le perdant, le "mauvais". Selon M. Lemire, l'intensité que l'auteur a mise à décrire cette amitié est "un peu équivoque". Il aurait fallu, dit-il, d'après les canons d'Aristote, les liens du sang pour unir des hommes que séparent des drapeaux ennemis. Gaspé y supplée en renforçant les liens d'amitié. Voir Dictionnaire des oeuvres littéraires, I.

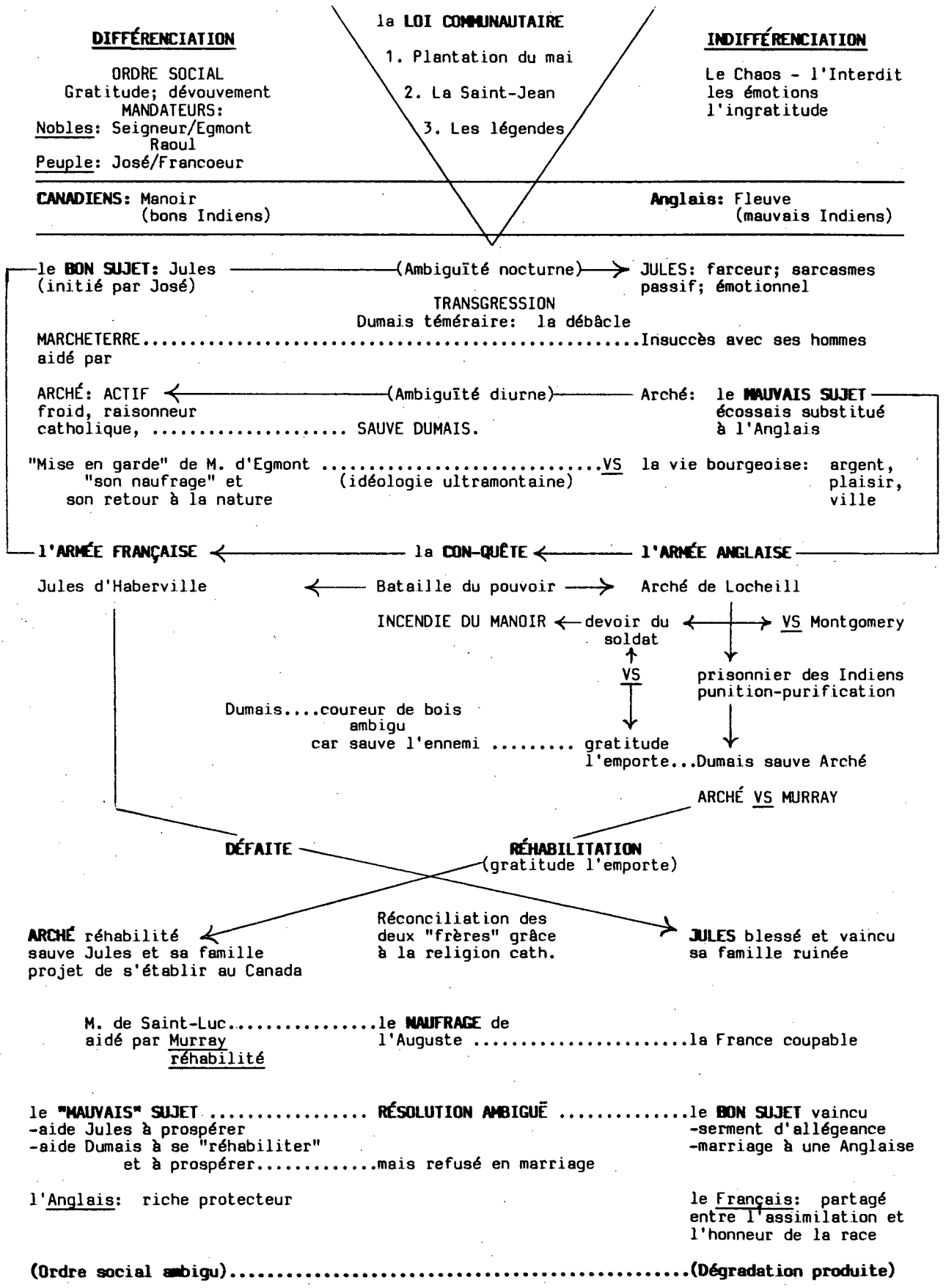
des tours et faire rire (13). Lui-même avoue que "(s)on coeur a toujours mieux valu que (s)a tête" (10). Il n'y a "en apparence, aucun rapport dans leur caractère", dit l'auteur:

> Arché était plutôt froid qu'expansif, tandis qu'une exubérance de sentiments exaltés débordait l'âme de Jules. Il y avait néanmoins une similitude bien précieuse: un coeur noble et généreux battait sous la poitrine des deux jeunes gens. (47)

Lorsque cette caractérisation de type racial est analysée en fonction du mythe, elle se révèle ambiguë parce que le double d'"origine étrangère" supplante celui d'"origine française" (8). Attardons-nous, pour le moment, à ce qui les unit: tous deux sont nobles et de religion catholique, Arché, par sa mère, est de descendance française comme Jules et le plus important, selon nous, ils ont une animosité commune envers un même ennemi, les Anglais. Leur "grande passion" (47) s'explique enfin par le fait que le plus fort, orphelin et d'une race vaincue, était protégé par le plus faible dont le pays était encore libre et les parents, riches. Ainsi leur statut d'ambiguïté réciproque et un mimétisme d'identification annulent toute prise à la rivalité pour le pouvoir (voir le schéma structurel global du roman qui suit).

Néanmoins, rien n'empêche ceux-ci de se battre pour le plaisir. Ces combats humoristiques, où ils échangent "(c)oups de griffes pour coups de griffes", sont constants (22, voir aussi 20-23, 31, 33, 62, 81, 188...), bien que Jules reconnaisse qu'il est possible de blesser, "sans le vouloir, ceux que l'on aime le plus, par une répartie que l'on croit spirituelle" (31). Pendant que ceux-ci échangent traits d'esprit et joyeuses insultes, José Dubé, le "majordome" du seigneur d'Haberville (78), les conduit dans son traîneau de Québec à Saint-Jean-Port-Joli en longeant le fleuve. Comme dans le roman de chevalerie, les scènes s'organisent autour du chronotope de la route: l'action est régie par le hasard et par la nature, non pas par la volonté humaine. José est plus qu'un simple "engagé". Par son statut

STRUCTURES MYTHIQUES DES "ANCIENS CANADIENS"



d'"homme de confiance de la famille" et de "frère de lait" du seigneur (9), il est un doublet de ce dernier. Mieux encore, en tant que "faiseur de contes inépuisables" (65), respecté de toute la communauté, il se transforme en chaman de la tradition orale ("l'âme...du manoir", 78).

C'est suivant cette fonction qu'il guide les deux adolescents à travers les "nombreux ruisseaux débordés" qui coupent la route, symbole des difficultés de la vie à surmonter, mais surtout symbole des pluies régénératrices du printemps participant à un rituel initiatique. Les rites de passage, de l'enfance indifférenciée à l'état adulte responsable envers le groupe, impliquent la prise de connaissance des lois fondant celui-ci: savoir distinguer entre le permis et l'interdit. Toute question posée ou problème qui surgit est élucidée à partir de ce "savoir collectif". Aussi quand Arché demande "pourquoi l'on appelle l'île d'Orléans, l'île aux Sorciers" (23), seule la réponse que José fournit par la légende, en tranchant le débat contradictoire des jeunes gens (conflit de doubles), devrait être la bonne. Pourtant, la solution "scientifique" de Jules, à laquelle adhère l'auteur et que conteste Arché, laisse persister un doute qu'il convient d'examiner.

Le conte folklorique est une invitation à vivre intensément avec le narrateur une aventure insolite qui résout une problématique culturelle sans pour autant l'expliquer. José raconte que lorsque son père "contait ses tribulations dans les veillées tout le corps (leur) en frissonnait comme des fiévreux" (24). Maintenant, la naïveté de son récit ne fait plus que sourire ses auditeurs. Même l'auteur croit bon d'ironiser dans une note (23) à chaque fois qu'il y a superstition à débusquer. Nous retrouvons ici la dialectique qui était au fondement de L'Influence d'un livre: les croyances de la tradition orale versus la recherche "bourgeoise" d'une vérité objective.

Cette problématique, qui a pour origine l'opposition entre deux classes sociales, est dans Les Anciens Canadiens effacée et remplacée par une affec-

tueuse condescendance de la part des nobles instruits envers les gens du peuple. Ceux-ci, en retour, savent garder leur distance avec respect (10, 21). Les bienfaits du régime seigneurial constituent un thème du roman (voir 67-68, 82, ...) qui relève de l'ordre mytho-cosmique. L'auteur se rappelle avec nostalgie cette époque. Ceci explique qu'Arché accepte la naïve simplicité des légendes qui est, selon lui, à la base de la morale saine du peuple (65).

Les dires scientifiques des deux jeunes gens sont donc remplacés par celui légendaire de José. Dégageons-en la dialectique interne, comme nous l'avons fait au deuxième chapitre, en appliquant le schéma structurel mythique au conte folklorique. L'accès au surnaturel et au domaine de l'imaginaire se fait à l'heure fatale de minuit et grâce à l'habituel "flacon d'eau-de-vie" (24). Bien que l'alcool ne serve plus qu'à rationnaliser l'hallucination du "défunt père" de José, la véracité du récit est assurée. Le thériomorphisme des "fi-follets" est évident. Entre l'humain et l'animal, les différences sont annulées: "c'était comme des manières (espèces) d'hommes ... avec des mains armées de griffes... bec de lièvre ... dent de rhinoféroce d'un bon pied de long... un long groin de cochon ... une grande queue" (25). Leur "califourchon fendu jusqu'aux oreilles" ainsi que ces trois formes "phalliques" sur les quelles José insiste (25) relient ces "sorciers" au domaine nocturne de l'interdit sexuel.

Dans ce processus d'indifférenciation qui inverse l'ordre "normal", le héros communique avec le royaume des morts ("esquelettes", "fantômes", "damnées", 25-26) et de l'interdit ("carnibales"). À la "terre du bon Dieu" (27) auquel appartient le héros -la rive du Saint-Laurent- s'oppose l'Île des sorciers où règne "le diable géant" qui invite en chantant dans sa "ronde infernale ... lézards, crapauds, serpents...(i)mpies, athées et mécréants" (27): les transgresseurs sont associés aux animaux qui rampent, privés de la postu-

re verticale diurne. Le père de José semble être la victime toute désignée à ce sabbat: rituel inversé où l'on fait "des chrétiens ... un bon festin" (26). Cette première partie du conte affirme l'existence du surnaturel et en démontre la puissance au héros "trop courageux" qui, par défi, a entrepris un voyage la nuit en disant à ses amis "qu'il ne s(e) souciait guère" (24) du pouvoir de la Corriveau. Comme dans le sacré primitif, la peur sert de base à la religion traditionnelle: au fondement de la croyance au surnaturel se trouvent l'interdit et la menace terrible de la transgression.

La **légende,** qui relève du Régime Nocturne, "concrétise" une dialectique culturelle: elle est une "mise en miniature sensorielle" où dominent le réflexe copulatif avec ses dérivés moteurs rythmiques (l'interdit sexuel) et le réflexe digestif avec ses composantes tactiles, olfactives et gustatives (l'interdit alimentaire: le cannibalisme, le jeûne chrétien, etc...). Avec l'alcool, la nourriture et la danse, le conte folklorique appartient à la "veillée traditionnelle" québécoise qui, comme la "Fête qui tourne mal", est un analogon de la crise indifférenciatrice (cf. le sabbat des sorciers). La "faim de fumer" de José, le "flacon d'eau de vie", le vin et l'abondance des vivres (27) participent de ce mouvement de confusion généralisée. Alors, les différences tombent - José est invité par ses "supérieurs" à s'asseoir avec eux - et les principes d'explication ou de logique s'effacent.

Ainsi les propos philosophiques d'Arché semblent de la pure fatrasie. À regarder de plus près son "dé-raisonnement" sur l'avantage moral du cyclope, nous découvrons la problématique de la dangeureuse duplicité de l'homme. La fascination de l'Autre est primordiale dans la rivalité pour le pouvoir, aussi l'hypocrisie toujours possible -qui correspond à la ruse du héros- rend tout rapport de confiance entre hommes empreint de suspicion. La thèse d'Arché, malgré sa teneur propre à l'idéologie bourgeoise (l'honnêteté), demeure incohérente. Jules lui préfère la légende de José.

Reprenant son récit, ce dernier commence par en réaffirmer la véracité: son conte, dit-il, est "aussi vrai que quand il (le curé) nous parle dans la chaire de vérité: car mon défunt père ne mentait jamais" (32). De même, dans ses "notes et éclaircissements", l'auteur donne la "version historique" de La Corriveau. Celle-ci, selon la tradition, après avoir tué un premier mari, se débarrasse du second en camouflant son meurtre en accident. Elle laisse son père s'accuser de ce crime, mais, grâce au curé, la vérité est rétablie et la coupable, punie. Après la mise à mort de la "sorcière", on la suspend dans une cage de fer accrochée à une croisée de chemin.

Comme dans la pendaison de Mareuil-Lepage dans L'Influence, le processus justicier de la mort du transgresseur recouvre le sacrifice victimaire. Or, si cette malheureuse vient à hanter l'imagination populaire qui va jusqu'à la charger de la mort de multiples époux (un corollaire féminin de Barbe-bleue), c'est que le vécu quotidien "matérialisait" une constante que l'on retrouve dans toutes les mythologies, celle du double féminin néfaste (Blanche, la soeur de Jules, représente le versant positif de cette symbolique). Dans l'ordre mythique, la femme demeure dangereuse parce que, tout en étant signe de plaisir et de "bonheur", elle est source de désordre (à cause du mimétisme d'appropriation qu'elle provoque chez les mâles), et, comme telle, "fille de Satan"(34).

Comme la sorcière qui, croyait-on au Moyen Âge, présidait le Sabbat, la Corriveau est attendue impatiemment par ses amis sur l'île. Personnification des éléments obscurs des pulsions instinctives où le désir sexuel se joint au désir de tuer, elle veut rejoindre ses semblables et participer à la ronde infernale: deux symboles de refuge de l'inconscient (le retour au sein maternel, l'Abjection de Kristeva), du centre mystique et de la jubilation dionysiaque. Elle ne peut, cependant, traverser d'elle-même le fleuve qui a été béni à cause des dangers qu'il évoque. Comme dans l'exorcisme, la béné-

diction est la saisie d'une chose par une autre, grâce à un "transfert de forces".[55] Bénir veut dire sanctifier, c'est-à-dire "faire saint par la parole", acte d'appropriation par le Régime Diurne. Les eaux fluviales, étant devenues bénéfiques, de néfastes qu'elles étaient, sont donc interdites à la Corriveau. Aussi a-t-elle besoin d'un chrétien pour les traverser.

Céder à la demande de la sorcière correspond pour le héros à la transgression: en résistant, celui-ci s'engage dans un conflit de doubles. Il s'ensuit un tel vacarme "infernal" que le père de José "crut que c'était ... la fin du monde et le jugement dernier" (34, l'indifférenciation). Bien qu'il refuse l'interdit, le héros s'avère incapable de vaincre la Corriveau qui, l'étranglant, réussit à "monter sur son âme" et à traverser le fleuve, comme le récit semble l'indiquer.

D'après la "logique" mythique, cette finale présente l'irrégularité évidente que le mauvais double est le vainqueur. Même en considérant la "reprise de connaissance" comme une "résurrection initiatique", il n'en demeure pas moins que le héros à son réveil a perdu souvenir de son identité et que, psychiquement, il sort diminué de ce rituel. En effet, plutôt que de subir la transformation glorieuse du mythe (la sanctification chrétienne), le héros a perdu son courage initial, "n'osa(nt même plus) aller seul faire son train dans l'étable, après soleil couché" (35). À cause de cette frayeur qui le rend incapable d'agir, le héros demeure équivoque, rejoignant l'ambiguïté d'un Jules nocturne vis-à-vis d'un Arché diurne. Pour mieux comprendre cette ambivalence, il est nécessaire d'approfondir les liens existant entre le danger moral de la transgression et le danger physique de la traversée que la légende suggère.

Le romancier recourt au **fleuve** pour faire avancer son "histoire". L'eau présente une valeur péjorative. Elle est une force mauvaise qui, comme le

55 "Bénédiction", Dictionnaire des symboles.

Dragon mythique, réclame des victimes: Dumais et Arché en péril par la débâcle, laquelle retarde par la suite le voyage; les chasseurs en détresse sur la batture aux Loups-marins (90); la Défaite du pays par les navires de Wolfe et le naufrage de l'Auguste. Pour punir un farceur, Jules pense que la "paroisse ... réunie en masse" aurait dû le "jeter dans le fleuve Saint-Laurent" (76). Enfin, Monsieur d'Egmont, le "bon gentilhomme", avertit Jules des troubles qui l'attendent en ces termes: "tu seras, dit-il, ballotté sur le grand fleuve de la vie, pour être exposé ensuite aux fureurs de cet immense océan humain qui renverse tout sur son passage!" (99).

Dans les "notes et éclaircissements", dont le tiers au moins se refère à l'eau (le deuxième tiers, au domaine de la superstition et le troisième, à diverses anecdotes historiques), l'auteur essaie de mitiger ce caractère néfaste de l'élément aquatique. Aubert de Gaspé avoue "qu'il y avait beaucoup de charmes, de poésie même... dans la manière primitive dont on passait les rivières, il y a soixante ans", pourtant, ajoute-t-il, "il arrivait bien parfois des accidents sérieux" (340-241). La toute première note présente aussi cette double perspective: d'un côté les bateliers canadiens fiables et habiles quoique d'humeur irrégulière, de l'autre, le canotage dangereux des "sauvages" parce qu'habituellement "à moitié-ivres". Cette attitude équivoque est encore mieux traduite dans ce propos paradoxal: "Le fleuve Saint-Laurent était aussi notre ami d'enfance; nous avions déjà failli nous y noyer deux ou trois fois dans nos exploits" (212).

D'après l'auteur, presque "toute la population mâle de la cité de Québec ... savait nager, il y a soixante ans"; par contre, en campagne, personne ne le savait (236, 239). Le souvenir de son apprentissage de la natation est révélateur. Nouvellement arrivé en ville, il surmonte sa honte de ne pas savoir nager: il se jette à l'eau et réalise qu'il peut le faire "avec autant de facilité que les autres" (238). Selon lui, "chacun pourrait

nager, s'il conservait son sang-froid et se persuadait qu'il peut le faire" (238). Deux mises en garde importantes cependant: il ne conseille à personne de suivre son exemple, "à moins d'être assisté de puissants nageurs" car "il est certain qu'(il se serait) infailliblement noyé, si (sa) bonne étoile ne (l')eût favorisé" et, deuxièmement, il avertit le lecteur qu'il "est très dangereux, même pour un excellent nageur, de secourir une personne en danger de se noyer" (239).

Le proverbe populaire "beau nageur, beau noyeur" résume sans doute le mieux cette ambivalence où la prudence -une certaine passivité, contredisant le sang-froid et la volonté nécessaires à l'apprentissage de la natation -et la peur du danger l'emportent sur "l'art de nager" (238). Ainsi n'y a-t-il rien d'étonnant à ce qu'Arché fût "probablement la seule personne qui sût nager" (56), lors de la débâcle au village de Saint-Thomas. Le nom même de Marche-terre, représentant héroïque de cette communauté, lequel n'a "jamais pu apprendre à nager" (57), souligne bien cette méfiance du Canadien envers l'eau.

C'est d'ailleurs à cause d'une trop grande témérité vis-à-vis de cet élément naturel que Dumais fut puni. En effet, celui-ci s'était "aventuré de nouveau" sur une glace "assez mauvaise déjà" (38) qui, ne pouvant résister à la charge, céda. "Victime de son imprudence" (40), il est châtié parce que son initiative transgresse le sens commun. Qu'il se casse une jambe est opportun: la jambe est au corps social ce que la verge est au corps humain. Elle relève de la dominante posturale du Régime Diurne. Le comportement trop individualiste de l'habitant audacieux, qui met en danger la cohésion sociale, est sanctionné d'une castration symbolique renforcée par une "victimisation" collective. Dumais lui-même interprète son sort comme "un châtiment de la Providence" (141) de ne pas avoir secouru autrefois une jeune Anglaise que la tribu alliée des Abénaquis avait condamnée au feu.

La **débâcle,** comme la peste mythique, représente idéalement la crise indifférenciatrice. Au son du tocsin, à la nuit tombée, "ce ne fut bien vite que mouvement et confusion: les hommes couraient çà et là sans aucun but arrêté; les femmes, les enfants criaient et se lamentaient; les chiens aboyaient, hurlaient sur tous les tons de la gamme canine" (39, voir aussi la description p. 30). Quant à Dumais, il "avait fait, avec résignation, le sacrifice de sa vie" (42). "Il ne manquait rien à cette scène d'horreur si grandiose" (43), "à ce tableau unique dans son atroce sublimité" (44): ces oxymorons démontrent bien le conflit des deux forces opposées que le mythe met en jeu, bataille reprise par "la lutte terrible" entre Marcheterre et son fils, par "l'opiniâtre combat entre le puissant élément et l'obstacle (le barrage de glace) qui interceptait son cours" (42), et par "la glace sur laquelle reposait (le) pied unique (de Dumais).. qui, attirée par deux courants contraires, oscill(ait) de droite et de gauche" (43).

Sur le rivage, "le vieux curé de la paroisse" officie un rituel sacrificatoire: d'"un air inspiré et prophétique", il "exhort(e Dumais) à la mort". "Vainqu(ant sa) sensibilité (pour) le devoir impérieux du ministre des autels", il "récit(e) les prières des agonisants... les mains étendues vers l'holocauste" (45). La foule répète les "Ainsi soit-il" (44, 45) du prêtre, tout en suivant le spectacle "avec une anxiété mêlée d'horreur" (43).

Avec l'arrivée des nouveaux venus, l'alternance tragique des protagonistes mythiques dans "ce drame de vie et de mort" (48) est reprise; la vie de Dumais étant l'enjeu (l'objet d'appropriation) d'une bataille entre les flots en furie et l'héroïsme humain. À Marcheterre, qui a raté une première tentative de sauvetage, se substitue Arché qui, par ses deux plongées, complète la triple épreuve héroïque traditionnelle. Jules, "devant le spectacle déchirant d'une si grande infortune", "avait <u>baissé</u> les yeux vers la <u>terre</u>, et il ne les avait plus détachés" (46, nous soulignons). À l'instar

du père de José face à la Corriveau qui l'exhortait à traverser le fleuve, Jules, "absorbé par ces émotions navrantes", est incapable de penser et d'agir: "tout lui semblait l'illusion d'un rêve affreux" (46). Le jeune Canadien français, devant la débâcle, est inconsciemment "forcé" à une impuissance semblable à celle que le "message mythique" de la légende mettait en scène. Cette "incapacité" rejoint l'échec premier de Marcheterre et des autres habitants et celui de Dumais à se sauver seul.

Le jeune Écossais, au contraire, ne participe pas émotionnellement à cet imaginaire particulier de la communauté québécoise: aussi remplace-t-il Jules en tant que "vrai" initié, ré-actualisant la quête héroïque. Le récit de la légende ne le touchait qu'à un niveau intellectuel. Cette "leçon culturelle" qui lui permettait de connaître le peuple de ses bienfaiteurs, correspondait de la part de l'auteur à un appel à la sympathie anglaise. Arché peut donc agir en toute liberté et remplir le rôle héroïque (et initiatique) exigé par la situation dramatique. Son comportement rejoint celui du double diurne auquel nous l'identifions dès le début: il représente l'"habile nageur" que l'auteur apprécie dans ses "notes". Il sait "saisi(r) d'un coup d'oeil rapide" la tragédie, "calcul(er) les chances de salut" et "changer de tactique" s'il le faut. Maître de la situation, c'est lui qui maintenant donne des ordres à Marcheterre.

Au contraire, Jules, "paralysé" affectivement, comme l'est physiquement Dumais avec sa jambe cassée, relève du Régime Nocturne. À cette "passivité" s'ajoute l'étreinte de José qui l'empêche d'agir, les deux situations se rattachant à la légende racontée précédemment qui frappait d'incapacité au niveau inconscient. Ainsi peut-on dire que le chapitre décrivant la débâcle est au niveau romanesque ce que le chapitre antérieur est au niveau légendaire: celui-là se pliant aux invitations psychiques de celui-ci.

La conclusion de cet épisode suit le "schéma structurel mythique" en décrivant la "résurrection" du héros et le rétablissement de la paix. "Marcheterre, aidé de ses amis", tire la corde qui retenait les deux rescapés. Arché, "délivré de (l')étreinte qui l'étouffait" peut enfin respirer, alors que Dumais, "asphysié", est transporté au manoir de M. de Beaumont, l'oncle de Jules, et ramené à la vie. La "geste" d'Arché ayant des conséquences sur la dynamique relationnelle des personnages, il convient d'en questionner l'intime motivation.

Le jeune orphelin écossais, ayant été accepté par les d'Haberville comme un des leurs, a contracté une dette de gratitude envers cette famille. Ce sentiment, primordial à l'ordre social, implique une re-connaissance, c'est-à-dire qu'un individu se sent obligé envers un autre ou, selon la terminologie girardienne de médiation, qu'il reconnaît l'Autre comme son maître, ce "mouvement" impliquant la réciprocité. Selon Aubert de Gaspé, le système seigneurial est basé sur une telle dialectique, nécessaire à l'unité communale, qui s'oppose à l'ingratitude motivée par le désir égoïste de l'individu ou par un autre devoir incompatible comme cela sera ultérieurement le cas d'Arché.

En sauvant la vie de Dumais, Arché non seulement mérite son entier dévouement et sa gratitude éternelle (51), mais il se transforme en héros pour tout le village car c'est au "sacrifice de sa propre vie" (47) qu'il a soustrait l'un des leurs à la mort. Grâce à l'héroïsme de Locheill, Dumais, le représentant communautaire, renaît à la vie, redevable à celui-là même qui plus tard envahira le pays. Pour l'instant, l'ordre et la paix que la débâcle avait mis en danger ont été rétablis. Avant de célébrer cet heureux événement, il reste, selon le vieux pasteur, "un devoir plus pressant à remplir: c'est de remercier Dieu" (49). Dumais, dit-il, doit d'abord la vie à Dieu, ensuite à Locheill. La hiérarchie mytho-sociale est ainsi sauve: le héros

écossais devient un instrument de la Providence divine, laquelle "tient dans ses mains puissantes la vie et la mort de ses faibles créatures (51).

Lors du repas donné par le seigneur de Beaumont, ce soir-là, Marcheterre et Arché se louangent de leur habileté commune qui a permis l'accomplissement d'un "miracle" (43, 60). Cette entraide fructueuse préfigure, en cette fin de la première partie du récit, la coopération de la troisième partie entre Dumais et Arché, doublet idéologique de la collaboration souhaitée entre Canadiens français et Anglais.

En dépit des éloges adressés au "héros du jour" (56, "diurnisme" de l'expression), Arché présente une certain ambiguïté: on le compare au castor, à la loutre et au saumon, vivant plus aisément dans l'eau que sur terre (la première syllabe de son nom Loch signifie lac très allongé ou bras de mer des côtes de l'Écosse, s'opposant ainsi à Marche-terre). Arché croit que son habileté provient de la coutume que les mères écossaises possèdent, comme les "femmes sauvages" (56) du Canada, de jeter leurs nouveau-nés dans un lac, "leur laissant ensuite le soin de gagner le rivage" (56). Ainsi associé à l'eau et aux Indiens, Arché garde une certaine "étrangeté".

À ce souper qui commémore un exploit, rien de plus naturel pour les convives que de se remémorer d'autres "aventures" où chacun est respectivement l'heureux protagoniste. Souvent ces histoires vécues remplacent les vraies légendes au cours de célébrations semblables, la "Fête", rappelons-le, tenant du rituel collectif. Marcheterre narre une mésaventure aux prises avec de monstrueux caïmans, Jules, une de ses espièglerie contre Marcheterre. Dumais et Arché s'échangent de même des souvenirs: le premier racontant son enlèvement (appropriation) par les "Sauvages" versus son sauvetage par sa famille; le second, "les moeurs et les combats des montagnards écossais" (61).

Finalement, les trois voyageurs peuvent passer la rivière et continuer leur périple vers Saint-Jean-Port-Joli. La route, transformée en marécage par la pluie, rend Jules impatient et le pousse à jurer contre les conditions climatiques dont il aimerait avoir le contrôle. José, qui désapprouve ce comportement "anti-nature", lui raconte ce qui est arrivé à Davi Larouche: il reprend à nouveau son rôle d'initiateur comme la reprise du voyage l'indiquait. Cette **nouvelle légende,** malgré sa "transposition" chrétienne, reprend les éléments propres au mythe: la connotation sexuelle d'une quête, l'opposition des doubles et le rétablissement de l'ordre mytho-cosmique.

L'attitude honteuse de Davi envers les femmes, "point carnassier pour la créature" comme dit José, traduit bien l'interdit sexuel qui dans son contexte catholique se charge d'une infériorisation psycho-émotionnelle. Aussi assiste-t-on à un "camouflage" et à un renversement de la quête héroïque habituelle. Plutôt que d'aller "voir les filles" (63) comme sa femme fait semblant de le croire en le taquinant, Davi va ce matin-là "porter (s)a dîme au curé", un montant qui, selon ce dernier, aurait été plus gros, s'il "avai(t) eu du temps à souhait et à (s)a guise" (64). Sur son chemin (le voyage initiatique), au lieu de rencontrer quelque mauvais homme, il est abordé par un "sain(t) ambulan(t)".

Plutôt que le face-à-face habituel avec le double monstrueux, il semble de prime abord que c'est un double bénéfique (un adjuvant) qui accoste le héros: il offre à Davi le pouvoir de contrôler la température en vue de mieux faire fructifier ses récoltes. Comme il se doit, l'habitant n'en souffle mot à personne. Le secret, qui est un signe de participation à un pouvoir dangereux, cache une complicité avec le Régime Nocturne. Le don du mystérieux "étranger" (64) ne profite malheureusement pas à Davi. Lorsqu'il le rencontre l'année d'après, il lui dit, que depuis que le temps s'est plié

à ses quatre volontés, "le diable est entré dans ma maison, où il tient sabbat jour et nuit; ma femme me dévore... mes enfants me boudent ... et tous mes voisins sont déchaînés contre moi ...(me) trait(ant) de sorcier qui attirait la malédiction sur leurs récoltes ... En un mot, c'est à en perdre l'esprit" (64-65, nous soulignons).

La "morale" du conte -"qu'il faut toujours se fier à la providence du bon Dieu"- rejoint le message mythique: travailler à sa propre fortune, comme accéder au pouvoir individuel, se réalise toujours à l'encontre du bien-être de l'ordre social. Cette légende, à l'instar du mythe, suggère que la satisfaction du désir individuel conduit à l'indifférenciation généralisée. Du même coup, elle rattache l'individu aux structures de la société médiévale en lui refusant la responsabilité de ses actes et en le poussant au fatalisme et à une conscience passive. Comme l'adepte qui s'astreint aux interdits de son clan, le peuple se soumet au contrôle providentiel.

José, par son talent de "faiseur de contes", participe inconsciemment à l'imaginaire collectif, à la "Loi du sacré", en propageant ses "productions" grâce à "des émissaires arrivé(s) de toutes les parties de la paroisse" (65) qui les récitent à leur tour dans les veillées. Dans cette première partie du récit, le rôle de José, qui était non seulement de conduire les deux jeunes hommes au manoir seigneurial -dont il représente "l'âme" (78)- mais de les initier à la Loi communautaire, approche à sa fin. Au terme du voyage, Jules peut maintenant imiter son dévoué protecteur et chanter une de ses chansons -Le Bal chez Boulé- laquelle suit approximativement le schéma de la légende de "L'Étranger", hormis qu'ici la victimisation est basée sur le fait que le protagoniste ne sait pas danser. Enfin, à la vue du manoir, "la conversation, d'ordinaire si frivole, si railleuse, de Jules d'Haberville, f(ait) place aux sentiments de la plus exquise sensibilité" (68). L'adulte qui a remplacé l'adolescent est à présent prêt à remplir le rôle que sa naissance lui désigne.

B. Deuxième partie: la vie communautaire ritualisée

L'introduction de cette partie du récit ne diffère guère de celle de la précédente (chap. I) sauf qu'à la ville de Québec s'est substitué le manoir seigneurial. L'auteur, au début, avait présenté avec fierté et nostalgie la vieille cité perchée sur le Cap Diamant, symbole diurne de la nation française en Amérique. Inspiré par des sentiments identiques, il décrit maintenant un autre promontoire, celui dominant le manoir d'Haberville qui représente, en tant que cellule sociale "solaire", l'axe affectif dont dépendent tous les protagonistes. En effet, l'ensemble des cinq chapitres du milieu (VII-XI) représente le panneau central d'un tryptique auquel se rattachent les deux autres volets narratifs (voir supra, p. 225). Celui que nous avons analysé précédemment guidait les protagonistes vers le "pivot paradisiaque" du manoir: nous verrons que l'autre, après avoir essayé de défendre cet Éden, tente à la suite de sa destruction de le reconstruire. C'est autour de l'image rassurante de la demeure ancestrale, considérée comme institution globale d'une communauté avec ses rituels et sa vie quotidienne, que s'organise tout le récit.

L'auteur introduit d'abord les différents membres de la famille d'Haberville, les différenciant "suivant leur rang hiérarchique" (72), comme il l'avait fait dans le deuxième chapitre en caractérisant ses deux héros. Au Québec, l'individualisation des personnages de romans historiques est un phénomène récent.[56] Aussi, la représentation de la famille d'Haberville suit-elle une typologie traditionnelle de caractères: leur "noble race" (73) est accentuée en contraste avec le statut des habitants et les rôles sont répar-

---

56 Mise à part Laure Conan qui sut donner une certaine dimension psychologique à quelques personnages de romans historiques, A. Grandbois fut sans doute le premier qui réussit à en individualiser un avec maîtrise: Louis Jolliet dans Né à Québec (Paris: Albert Messein, 1933).

tis selon les fonctions mythiques du masculin (la guerre, le pouvoir) et du féminin (comme "Objet de désir" ou parfois comme mère).[57]

L'aspect néfaste féminin, lié à la transgression sexuelle et débouchant sur la violence (la Corriveau, la sorcière du domaine), est ici omis au profit de l'angélisme: l'amour-dévouement remplace l'amour-passion. La belle, "bonne et sainte" Mme d'Haberville qui représente "la dame achevée" sert de modèle à sa fille et à sa soeur cadette. Blanche est "le portrait vivant de sa mère" et Louise de Beaumont, à l'exemple de sa soeur aînée, qui veut "faire le bonheur de tous ceux qui avaient des rapports avec elle" (73), se voue par amour à la famille d'Haberville, comme le fera plus tard Blanche.

Dans Les Anciens Canadiens, les femmes n'ont d'ailleurs qu'un rôle très minime: le roman historique favorise les rapports et les faits sociaux de la "quête du pouvoir" aux dépens des relations amoureuses. C'est pourquoi les personnages masculins prédominent. Dans la première partie, José remplaçait le chef de famille auprès de Jules, l'initiant à sa nationalité. Mais le **seigneur d'Haberville** demeure officiellement la tête patriarcale de la communauté. Il se rapproche du héros diurne intransigeant (Dieu, le Père justicier) qui de son glaive sépare la lumière des ténèbres, le bien du mal. Il guerroie continuellement "contre les Anglais et les sauvages" (72) -les mauvais doubles- et il "pardonn(e) rarement une injure vraie ou même supposée" (73). À cause de la spécificité rigide de ce personnage mytho-épique, l'auteur attribue les autres fonctions seigneuriales à des "doublets": son frère cadet, Raoul, et son ami, M. d'Egmont.

L'oncle Raoul qui remplit le rôle administratif est considéré, "à certain égards, le personnage le plus important du manoir"(74). Par son statut d'"homme lettré de la famille" qui "croit fermement qu'il (a) toujours raison"(73), il détient l'autre versant de pouvoir patriarcal, celui du savoir.

---

57 Voir Jeanne La France, Les Personnages dans le roman canadien-français (1837-1862) (Sherbrooke: Ed. Naaman, 1977).

Contrairement à son frère aîné, il garde une certaine ambiguïté. En lui, se retrouve le caractère sacré du clown: il est un "tout petit homme", "très laid" (73) et infirme, que tout le monde appelle "mon oncle" et qui s'oppose au curé, son "terrible antagoniste ... pour le plaisir de la controverse" (74, comme le clown, au roi).

D'une part, il participe, comme José, à l'ambiguïté et au désordre de la "culture populaire" -ainsi, il ne réclame pas son dû à un censitaire, mais rit avec lui et lui offre de l'alcool- et, d'autre part, par sa haine tenace des Anglais, il s'identifie, comme son frère, au "bon" double mythique représentant et sauveur de sa race en opposition à l'ennemi. Remarquons toutefois que, s'étant fait casser une jambe par les Anglais à la prise de Louisbourg, il dut renoncer à la carrière des armes, rejoignant ainsi l'incapacité d'agir de Dumais, de Marcheterre et de Jules lors de la débâcle. Quant à **M. d'Egmont,** ami et "doublet" du seigneur d'Haberville, il remplit une fonction moins évidente mais nécessaire: celui de l'homme social en rapport avec ceux de sa classe.

Dans la première partie du roman, Jules adhérait à son "clan" national en "assimilant" les légendes de José dans lesquelles la Loi communautaire était prescrite. La deuxième partie présente la "mise en acte" de cette "Parole folklorique": au mytho-légendaire correspond le rituel, celui-ci étant une "application pratique", une "commémoration" du pouvoir fondateur de celui-là. Le rituel communautaire, différemment de l'initiation qui n'implique qu'un participant (et son double: chap. I-VI), exige la collaboration de tous. Dans la plantation du mai et la fête de la Saint-Jean, nous retrouvons cette concrétisation de l'ensemble du processus sacrificiel sur lequel repose l'institution de la Hiérarchie sociale, en l'occurence le régime seigneurial.

Malgré les nombreux déplacements et substitutions qui rendent ces deux célébrations inintelligibles, une analyse en rapport avec le fonctionnement

du mythe s'avère révélatrice d'un sacrifice associé aux "quêtes" de la puissance et de l'amour. Dans **la fête du mai,** le processus de renversement mythique (chaos/ordre inversé en ordre/chaos) est facilement repérable: l'érection du mai suivi de sa destruction, sa couleur passant du "blanc" au "noir" (84).[58] En premier lieu, signalons que les préparatifs secrets (82) ne sont plus qu'une euphémisation du caractère dangereux (sacré, tabou) du rite. Cette "communication" avec le surnaturel est favorisée par "l'arrosage" à l'eau-de-vie (83) entre le seigneur et les quatre députés de la communauté.

Dans toutes les mythologies, la symbolique de l'arbre s'articule autour de l'idée du Cosmos vivant en perpétuelle régénérescence.[59] L'arbre cosmique -l'Arbre de Vie biblique- est l'axe du monde ou l'arbre-ancêtre qui représente soit une famille, une cité, un peuple, une nation ou encore le pouvoir royal. La députation des censitaires auprès de la famille d'Haberville, laquelle est rangée hiérarchiquement, pour demander la permission de planter le mai souligne bien ce respect envers l'ordre social signifié plus tard par le cri de la foule "Vive le roi! Vive le seigneur d'Haberville!" (83). De même, l'élévation de ce mât, dont le caractère phallique est doublement souligné par la touffe de branches du sommet et par la grosse boule rouge de la girouette, rejoint par son mouvement de verticalité le symbolisme patriarcal diurne d'idéalisation, de rationalisation et de structuration dont dépend l'ordre social.

Comme la victime originaire qui, tenant lieu de la communauté entière, doit être sacrifiée pour instituer la paix sociale, le mai est "noirci" à

---

58 "Dans beaucoup de régions (européennes), à l'occasion du transfert solennel du 'mât de mai', l'arbre de l'année précédente est brûlé. La consommation du bois par le feu est probablement aussi un rite de régénération de la végétation et du renouvellement de l'année car, dans l'Inde et dans l'antiquité classique, on brûlait un arbre au commencement de l'année." M. Éliade, Traité d'Histoire des religions (Paris: Payot, 1953), p. 268.

59 "Arbre", Dictionnaire des symboles et Éliade, pp. 232-284.

coups de fusil par tous, hommes et femmes.[60] Déjà, les trois tours qu'un jeune homme, monté au faîte de l'arbre, fait effectuer à la girouette pour marquer le début de la cérémonie, dénotent le sacré (le trois magique, la girouette guidée par le vent-nature-hasard) et l'indifférenciation (la girouette est synonyme de versatilité et de mouvement). Pendant que l'on continue à "mutiler" (84) le mai de multiples "assaults meurtriers" (85), tous festoient aux trois tables chargées de nourriture, où "président" les trois chefs déteneurs de l'autorité seigneuriale, le seigneur, l'oncle Raoul et Jules.

Leur chanson-à-boire respective indique une fois de plus le renversement hiérarchique propre à la crise sacrificielle. Ces chansons, dit l'auteur, lui rappellent "des réjouissances qui ... dégénéraient souvent en excès" (85). Cette tradition, décrite avec ferveur, dissimule bien ses liens ancestraux avec les rites "païens" de fertilité. Cependant, en plus de la forme phallique de mai "brûl(é) de poudre" (symbole de stimulation sexuelle), seul le premier verset d'une "ancienne chanson", mis en exergue au début du chapitre -"Le premier jour de mai, Labourez, J'm'en fus planter un mai, Labourez, À la porte de ma mie" (81)- rappelle le côté sexuel et régénérateur du rite.[61]

---

60 En Europe, souvent l'arrivée du mai est figurée par des effigies anthropomorphes auxquelles on fait subir une destruction: "il est coutume de tuer le 'roi' de Mai"' "représentant et stimulateur de la végétation" Ce scénario est semblable à celui de la mise à mort de l'Hiver (ou de la Mort) par l'Été, de Carnaval par Carême, le mode d'exécution de l'effigie variant selon les régions: tantôt on la brûle, tantôt on la noie ou la décapite. Ce rituel de stimulation des forces génésiques et des forces de la vie végétative est souvent repris par des luttes cérémoniales entre deux groupes, commémoration du duel mythique primordial. Éliade, pp. 236, 273.

61 Pour l'ensemble de la chanson, voir Denise Rodrigue, Le Cycle de Pâques au Québec et dans l'Ouest de la France, (Québec: P.U.L., 1983), p. 136. Pour d'autres renseignements sur le 1er mai, voir ibid., pp. 129-130, 142-143. En Europe, ce jour, à partir de 1890, devient une fête chômée en l'honneur des travailleurs qui dégénère souvent en grèves et en rixes, le côté indifférenciateur l'emportant sur l'ordre "capitaliste" et même "commu-

Le premier mai sépare et distingue la fin d'un temps ancien -l'hiver- et le début d'un nouveau -l'été. La plantation du mai célébre les liens de gratitude existant entre le seigneur et ses censitaires. Ce rite de "rapproch(ement)" stipule leurs devoirs respectifs sur lesquels repose la société traditionnelle. Cette cérémonie qui contribuait à consolider le régime seigneurial va avec le temps changer de signification, la liberté l'emportant sur l'ordre traditionnel. Ainsi vers la fin du XIXème siècle, certains seigneurs en viendront à l'imposer à leurs censitaires.

La Saint-Jean, fête du patron de Saint-Jean-Port-Joli, était elle aussi une fête chômée. Cette "occasion solennelle" qui exigeait "le grand ménage", la tuerie du veau gras et l'eau-de-vie en abondance (87) est plus importante encore parce qu'on y célébrait alors la nation canadienne-française. Le prénom Jean-Baptiste étant très populaire, on avait donné ce surnom "surtout aux habitants" (233). En fait, cette commémoration collective qui remonte à des temps immémoriaux est encore célébrée de nos jours, outre au Québec, au Portugal et au Brésil.

Autrefois, à la veille de la Saint-Jean, un service religieux avait lieu, qui ressemblait à celui de la veille de Noël, en mémoire de la naissance du précurseur du Christ: ces deux rituels chrétiens s'étaient substitués à ceux des solstices d'été et d'hiver. Le "bûcher" de la Saint-Jean, constitué d'un amas de branches autour d'un mât central appelé "mai", correspond à l'arbre et à la bûche de Noël. "Tout cela s'explique, nous dit Éliade, si nous tenons compte qu'il s'agit d'un même ensemble rituel: régénération de la végétation et celle de l''année'",[62] celle aussi d'un ordre

---

niste" (cf. en Pologne). L'on peut dire, à l'instar d'Éliade, que "pour la mentalité moderne, cette fête conserve en partie le mythe de la régénération et de l'amélioration du bien-être collectif, mythe commun à toutes les sociétés traditionnelles". Éliade, p. 268.

62 Éliade, p. 273.

collectif dérivant d'un unique scénario archaïque, celui de sacrifice victimaire (la décapitation de saint Jean, la cruxifixion du Christ) qui, à travers les siècles, a changé de date en passant d'une région à l'autre. De même, des interférences se produisirent entre les multiples doublets.

Les deux grandes hypothèses que Gisèle Laramée relève concernant l'origine de ce festival recouvrent les deux moments rituels: la crise sacrificielle (le maléfique) et la "régénération" sociale (le bénéfique).[63] Les rites agraires appartiennent à la première étape et correspondent au côté nocturne (la veille de la Saint-Jean) privilégié par le peuple avec le feu de joie, la danse, le chant et le défilé. Le côté diurne de la deuxième étape se retrouve dans le côté officiel de la fête avec le service religieux, le banquet cérémonial et les discours. Aubert de Gaspé intervertissant l'ordre chronologique, commence par décrire les événements du 24 juin avant ceux de la veille: l'auteur assure ainsi la suprématie de l'ordre hiérarchique sur le désordre de la fête populaire.

Ce jour-là, où "tout le monde ... pren(d) part au saint sacrifice"(87, nous soulignons), se caractérise par une pratique particulière: celle du pain béni, symbole de vie, partagé par toute la communauté. Analogue au sacrement de la communion, ce rite réfère au corps de la victime dépecée et mangé par le "clan" afin de s'approprier ses vertus bénéfiques génératrices de paix. La cueillette des "herbes de la Saint-Jean", dotées de propriétés médicinales, était une autre pratique reliée à la régénération et à la fertilité. Après la "messe solennelle", des repas officiels étaient échangés entre le curé et le seigneur. Quant aux habitants, ils s'amusaient en piqueniquant "entre l'église et le Fleuve Saint-Laurent"(87).

---

63 Voir G. Laramée, "Guide ethnographique des fêtes de la Saint-Jean," Loisirs plus (Montréal: Confédération des loisirs du Québec, 1976), p. 7.

La vraie fête populaire avait lieu la veille avec son feu de joie, ses chants et ses danses. Le curé allumait le bûcher avec un cierge et l'oncle Raoul, qui se "considér(ait) comme le personnage le plus important de la fête", ressemblait, à la lueur des flammes, à "feu Vulcain, de boiteuse mémoire". Tous deux tenaient lieu de grands-prêtres selon la dichotomie ancestrale entre fonction religieuse et fonction civile. La signification sacrificielle de cette cérémonie est identique à celle du "noircissement du mai" au chapitre précédent. Dans les deux cas, un arbre est brûlé "au milieu des cris de joie et des coups de fusil des assistants" (88, crise indifférenciatrice).

Sur **le chemin du retour,** Arché, intrigué par des "lumières qui apparaissent simultanément sur la côte du nord" (89), demande une explication à l'oncle Raoul. Ces feux messagers, qui signalent si telle ou telle famille a été frappée par la mort au cours de l'année, dépendent aussi de l'analogie entre l'arbre et l'homme, la destruction de l'un signifiant la mort de l'autre. Mais la mort, cette fois-ci, permet aux liens de la communauté de se resserrer grâce à ce système de communication entre les deux rives. L'anecdote racontée par l'oncle Raoul à propos de ces signaux qui, tout en ré-actualisant le premier signe formel victimaire, se sont chargés d'un sens culturel autre, est la contrepartie orale (mythique) de ce rituel, l'événement vécu s'étant substitué à la légende. La barque "communautaire" utilisée par les chasseurs en quête de prouesses a été emportée à marée montante par une tempête épouvantable (le fleuve "mauvais double") à cause de leur "négligence" (90, la faute). Grâce à leurs signaux de détresse et de mort (3 morts), des habitants de l'Île-aux-Coudres, après maints essais courageux mais infructueux de plusieurs autres, les sauvent du péril (93).

Le narrateur entonne ensuite une chanson à répondre où il est question de chasse et d'amour, comme il se doit, suivant les deux "quêtes" mytho-

culturelles inscrites dans la nature même de l'homme. S'il est possible de raconter impunément des histoires de chasse, il n'est pas aisé de parler de la "furieu(se) galant(erie)" de l'oncle Raoul "parmi les femmes dans sa jeunesse" (92). Aussi, à la demande de Jules de lui "raconter ...(ses) prouesses" amoureuses, l'oncle ne peut que répondre "laid, laid", signifiant ainsi tout le tabou dont ce sujet s'entoure (93).

La promenade nocturne du presbytère au manoir recouvre le voyage des troisième et quatrième chapitres, l'oncle Raoul remplaçant José comme guide initiatique et les deux "messages mythiques" se doublant l'un l'autre (voir supra, p. 225). Alors que dans la première partie la légende de José incite la communauté à une actualisation particulière du "désir de puissance" et de la "quête amoureuse", dans la deuxième, ces deux motifs se dichotomisent: d'un côté, l'entretien sur les "feux de signalement" [la superstition -"lutins", "farfadets", "génies" (89)- fait place au pouvoir de la communication] et l'"anecdote" de l'oncle Raoul, de l'autre, la rencontre avec Marie, "la folle du domaine" (94). Celle-ci représente, comme la Corriveau et en opposition à Blanche, le double féminin néfaste: elle a renié son mari et sa famille, et elle vit recluse dans la pauvreté.

Cette rencontre avec la sorcière résume, comme dans L'Influence, le face-à-face avec le double monstrueux. Ses prédictions annoncent la destinée mytho-héroïque des personnages: une "descente aux enfers" où "l'Anglais dévor(ant) le Français" détruit l'ordre social. Comme saint Jean-Baptiste, annonciateur d'une société nouvelle, la sorcière se transforme en prophétesse d'un ordre nouveau. Toutefois, semblable à la légende de José qui concluait sur la victoire du "mauvais" surnaturel et invitait à la passivité, les malédictions prédites par Marie préparent la troisième partie romanesque de la défaite inéluctable des Canadiens français et de la victoire des Anglais.

De retour au manoir, les personnages réintègrent la communauté. Des danseurs font la ronde autour de leur voiture, et leur chef, s'emparant de Blanche, lui chante "Ramenez donc, Belle bergère, vos moutons" (95). Cette pastourelle qui symbolise la paix du groupe social sous la protection d'une vierge s'oppose aux prophéties maléfiques de la sorcière, dans lesquelles Arché est comparé à un "loup furieux" (les Anglais) attaquant les brebis innocentes (les Français). Finalement, "la bande joyeuse enfil(e) dans le manoir en dansant et en chantant le joyeux refrain" (95) pour s'attabler au réveillon. Le groupe accède au coeur même du Régime Mystique avec sa dominante digestive et son symbole sécurisant de la demeure seigneuriale, centre et microcosme de l'univers.

Le chapitre suivant est introduit par les deux thèmes précédemment développés, celui de fleuve dangereux et celui de l'Anglais loup-furieux. Avant de partir pour l'Europe, Jules rend **visite à M. d'Egmont** qui le met en garde contre les "fureurs de (l')immense océan humain qui renverse tout sur son passage" (99). Ses amis même, dit-il, se sont rués sur lui "comme des loups affamés sur une proie facile à dévorer" (102). Ces deux métaphores renversent le sens mythique qu'elles détenaient dans le chapitre précédent. Auparavant, le fleuve et l'Anglais représentaient les éléments de désordre. Maintenant, le "bon gentilhomme" considère que c'est la civilisation qui est mauvaise (100) parce qu'elle l'a victimisé, lui, un homme "bon, sensible, généreux jusqu'à la prodigalité" (99).

Cette attitude romantique et bourgeoise, qui pousse à la "plainte" autobiographique, repose sur une notion illusoire de la subjectivité. L'auteur, transposé dans son personnage, essaie de capter son véritable moi, de lire son passé comme un livre en cherchant le sens de son existence. Cependant, la véritable autorité qui parle est autre, car "ses" actes et "ses" pensées résultent avant tout d'un contexte socio-culturel. Ce chapitre, en réalité,

met en jeu la confrontation de deux idéologies: l'une, mytho-ultramontaine (unilingue) où la communauté repose sur des liens de gratitude dans le respect d'une hiérarchie structurée à partir du sacré -selon l'ordre moral, la noblesse, la qualité- et l'autre, bourgeoise, capitaliste et moderne (plurilinguiste) où chacun vit pour soi (dans l'"ingratitude") -selon la quantité d'argent.

Jules, après avoir été initié à sa nationalité par José et à sa charge hiérarchique par son oncle -deux dédoublements de la fonction mytho-héroïque du seigneur- est mis au fait de son rôle social en "rappor(t) avec les hommes de sa classe", c'est-à-dire en situation d'égalité permettant les mimétismes d'appropriation et d'antagonisme. Le rôle "chamanique" du "bon gentilhomme" est évident. Il vit en réclusion avec un autre homme qui n'est pas de son rang (ambiguïté), consolant les affligées et soignant les malades. Il a souffert "ce qui aurait tué cinquante hommes des plus robustes" (99) et il a survécu, s'associant ainsi au héros mythique vainqueur des forces néfastes. S'il raconte "l'histoire de (s)a vie" (108) à Jules, c'est avec l'espoir que ce dernier "avant (s)on entrée dans la vie des hommes" (99) prenne conscience de ses dangers. Comme la légende du conteur qui statue la Loi et détermine le tabou, le récit de M. d'Egmont tente de redifférencier la "société bourgeoise" à l'image du régime seigneurial: remplacer l'argent, l'intérêt, la vie insouciante, l'orgueil et l'ingratitude qui découlent de l'individualisme, par l'honneur, l'amour de prochain, l'humilité et la gratitude, "vraies" valeurs sociales, fondées sur le sacré et la Nature, que l'auteur met en scène dans ses deux anecdotes sur le "bon" sauvage romantique (100-101, 104).

Pour arriver à cette fin -la recherche d'un sens- ce récit autobiographique, comme nous l'avons vu dans Angéline de Montbrun, suit les traces du schéma mythique: le héros victimisé -ruiné, ridiculisé en "fou prodigue" (103), mis en prison, désespéré à cause de ses enfants moribonds- sort puri-

fié des épreuves. Après avoir quitté "l'Europe trop peuplée" (107), il accède dans un lieu salutaire et paisible (retour à la nature et à la vie féodale) à la sagesse et à l'humilité. Le "naufrage" du bon gentilhomme dans "l'océan humain" (99), causé par son manque de prévoyance, est similaire à celui de Dumais dans la première partie (voir supra, p. 225). Ces deux "défaites" répondent à une incitation mythique indifférenciatrice (semblable à la légende de la Corriveau, l'anecdote de l'oncle Raoul, la prophétie de la sorcière) inscrite dans le roman. Le héros et les siens ne sont pas eux-mêmes causes de la redifférenciation: Dumais ne reçoit pas l'aide de Jules, un Canadien comme lui, mais bien d'Arché, l'étranger écossais. M. d'Egmont, lui, sera renié de tous sauf de son serviteur André Francoeur, un homme qui n'était pas de son rang.

La partie centrale du roman décrit de façon élogieuse l'ordre mytho-culturel canadien-français. Le neuvième chapitre spécifie une dernière fois son fondement structural: que l'individu est soumis à sa communauté et à un dieu providentiel et que sa survivance dépend d'un processus de différenciation d'avec l'interdit, le mal et l'ennemi. Ainsi, **le souper d'adieu,** offert en l'honneur du départ de Jules et d'Arché, est un acte de "recognition" de la fonction socio-héroïque du jeune mâle qui est de défendre l'unité communautaire -le manoir, la patrie- contre le rival héréditaire. La mise-en-garde de Locheill contre la puissance étrangère qui, par intérêt, veut dominer à tout prix, redouble l'antagonisme mimétique des personnages. Tous s'animent à l'idée d'exploits futurs et boivent "au succès de (leurs) armes!", souhaitant que "le glorieux pavillon fleurdelisé flott(e) jusqu'à la fin des siècles sur toutes les citadelles de la Nouvelle-France" (111).

Ce désir de victoire future est interrompu par une "détonation" atmosphérique "épouvantable" et mystérieuse car "le soleil le plus brillant éclairait un des plus beaux jours de mois de juillet" (111). Au cours de la

soirée, une pluie torrentielle tomba et "un immense quartier de rocher, frappé par la foudre, se détacha du cap avec fracas" (112), barrant le passage du chemin du roi. "(F)rappé de stupeur" comme les autres, M. d'Haberville se demande si ces étranges phénomènes ne prédisent pas "la décadence de (s)a maison" (111). Bien que ces sinistres augures qui redoublent les prédictions de la sorcière soient traités par l'auteur avec un certain scepticisme (112), il n'en demeure pas moins qu'ils jouent un rôle mytho-romanesque des plus importants, celui de rendre compte de la présence du surnaturel et d'assurer que les événements futurs en dépendent totalement.

La **légende** que raconte Mme d'Haberville afin "de faire diversion" (112) ne fait que confirmer ce fatalisme. C'est l'histoire d'une mère qui, ayant perdu son enfant, demeure inconsolable. Un jour, épuisée de prières éplorées, elle s'endort à l'église. À minuit (ouverture sur le surnaturel), elle se réveille et reconnaît dans le prêtre qui est en train de dire la messe un vieux curé, mort depuis vingt ans. Plusieurs enfants "que la mort avait récemment moissonnés" (115) défilent dans le choeur. À l'extrémité se trouve sa petite fille qui, plutôt que de transporter comme les autres une petite coupe d'or ou d'argent, est "chargée ... de deux immenses seaux qu'elle traîn(e) avec peine" (114). "La pauvre femme f(ait) un effort pour l'enlacer ... mais elle per(d) connaissance" (115). Par après, cette dernière consulte un sage moine qui lui révèle que les coupes contiennent les larmes des mères qui ont accepté la volonté divine, alors que les seaux sont remplis de ses pleurs désespérés, signes de son refus de la Providence.

Le "cénobite" qui interprète cette "vision" explique ainsi cette intervention du Cosmos divin dans la vie de l'homme:

> ...l'Église, dit-il, nous enseigne ... que des prodigues semblables ... peuvent réellement avoir lieu. Ce n'est pas à nous, êtres stupides et ignorants, à poser des limites à la puissance de Dieu. Ce n'est pas à nous à scruter les décrets de celui qui a saisi les mondes dans ses mains puissantes et les a lancés dans les espaces infinis (115).

Nous l'avons vu, cette attitude de soumission à la destinée et au surnaturel se dégageait déjà des deux contes de José, devenant ainsi un leitmotiv du roman. La légende de la seigneuresse qui reprend les mêmes données, malgré son "décor" bourgeois, va par conséquent sécuriser les protagonistes abattus par les prophéties désastreuses. La Providence divine, en plus de rassurer la collectivité, peu importe ce que lui réserve l'avenir, résout la problématique familiale du fils quittant sa famille et, indirectement, celle de la femme vis-à-vis du "clan".

Sous le "camouflage" idéologique se retrouve l'ordre mytho-cosmique de la femme soumise à son rôle maternel -plutôt "mère des orphelins" que mère de son enfant (sacrifice de l'égo)- les enfants appartenant au groupe social qui dépend ultimement de la volonté divine. Nonobstant ses oripeaux chrétiens et bourgeois, cette légende suit le schéma mythique d'un protagoniste passant à travers une épreuve (mourir à soi) pour en dernier lieu "ressusciter" en sauvant la collectivité. Son récit rappelle celui de la descente d'Orphée aux Enfers afin de ramener Eurydice à la vie et son échec.

L'enjeu de la bataille des doubles se joue ici entre la mère égoïste (ses pleurs la relient au nocturne maléfique) et la mort, la pire des violences, qui statue et fonde la Loi du sacré. Comme Orphée qui, en dépit et en raison de la défaite de sa "quête" individuelle, obtient le secret des moyens pouur atteindre le pays des Bienheureux (le rituel orphique), la mère, en acceptant la mort de sa fille bien-aimée pour se "consacr(er) ... aux oeuvres de charité" (117), s'assure "la céleste patrie" en échange d'"une terre de misère" (116). Paradoxalement, comme nous le verrons dans la prochaine partie du roman, ce message altruiste, qui "diffère" la violence mimétique en instituant les liens communautaires de gratitude, contribue à la destruction de cette collectivité s'il est miné par le fatalisme et la passivité.

C. Troisième partie: une structure héroïque de roman d'aventures

Mis à part le chapitre sur la débâcle (V), Les Anciens Canadiens jusqu'ici tenait plus de la légende et de la chronique que du romanesque. La troisième partie remédie à cette situation en présentant divers épisodes, chacun redoublant plus ou moins le schéma mythique à la façon du roman d'aventures, mais l'ensemble gardant un certain parallélisme avec les deux autres parties, particulièrement avec la première (voir le tableau supra, p. 225).

L'action des chapitres XII et suivants se passe au printemps, comme au début du roman, et implique un mouvement semblable mais inversé. Le voyage de Québec au manoir des deux jeunes hommes et de José est remplacé par l'itinéraire manoir-Québec que suivent Arché et les troupes anglaises, de Saint-Luc au quinzième chapitre, Arché de nouveau au seizième chapitre et finalement, dans la conclusion, le chef des d'Haberville selon un rituel annuel. Alors que le premier périple part d'une absence ou d'un manque (le départ de l'école, la fin de l'enfance, l'éloignement des parents et surtout du manoir) pour déboucher sur le "plein" de la vie seigneuriale, le deuxième part de l'"opulent manoir" (167) détruit, puis reconstruit humblement, pour aboutir à Québec, devenu le siège de l'autorité étrangère.

Il convient de poursuivre ce parallèle entre ces volets du roman parce que tous deux existent en fonction du "retable" central qui représente l'idéal féodal d'une vie collective stable. C'est là seulement, dans ces volets narratifs, que se retrouve la dialectique des protagonistes-doubles, laquelle est absente de l'axe "idyllique" du milieu. À la partie antérieure, ludique et initiatique, qui met en scène deux jeunes amis sans responsabilité sociale, correspond la dernière partie où se concentre l'agir de deux adultes devant rendre compte à leur communauté. Une analyse comparative de ce couple (Arché-Jules) et de son doublet (Arché-Dumais), en relation avec les doubles mythiques, permet de mieux spécifier ces deux étapes.

Dans les six premiers chapitres, c'est Arché plus que Jules qui est instruit des coutumes canadiennes-françaises. Au delà des différences, Arché s'assimile de plus en plus à la vie seigneuriale: d'étranger, il devient l'ami et le fils adoptif de la famille. Les sept derniers chapitres systématisent ce **procédé de "dé-différenciation"** de l'Autre (oblitérant l'élément mauvais et désarticulant le processus mythique): Arché est innocenté de son acte incendiaire; d'ennemi, il se transforme en protecteur. Le but avoué de l'auteur est tout autre: il veut, dit-il, mettre "la main à l'oeuvre de réhabilitation" des Canadiens humiliés, en suivant l'exemple de Garneau qui, le premier, "a déchiré le voile qui couvrait (leurs) exploits" (120).

À ce discours, cependant, fait écho celui du début de la première partie qui fait l'éloge des Écossais vaincus (12). Aubert de Gaspé affirme que le Canada, plutôt que de tenir de l'Irlande qui refuse la conquête et "frémi(t) encore en mordant (ses) chaînes", ressemble à l'Écosse qui, "partie intégrante maintenant d'un des plus puissants empires de l'univers, n'a pas eu lieu de déplorer sa défaite" (12). La "cession du Canada, ajoute-t-il, a peut-être été ... un bienfait pour nous (:) ... en combattant sous les glorieuses enseignes de l'Angleterre ... le Canadien a su prouver qu'il n'était inférieur à aucune race" (120).

Cette sympathie, que l'auteur et ses protagonistes démontrent envers Arché à cause de sa situation de vaincu colonisé, se traduit dans la trame romanesque par deux substitutions. Premièrement, la "quête du pouvoir" entre les deux ennemis (Anglais-Arché VS Français-Jules) a été supplantée par la mise en scène de la rivalité ancienne entre l'Écosse (Arché) et l'Angleterre (Montgomery), le passé atténuant l'importance de la situation présente. À cette substitution se rattache une seconde, celle d'une transformation de la dialectique mytho-historique habituelle où le "bon" côté (celui du narrateur) est le vainqueur et l'ennemi, le vaincu, et où le devoir patriotique l'emporte sur toute préoccupation individuelle.

Le conflit "cornélien" d'Arché -sa gratitude envers la famille d'Haberville VS son devoir de soldat- tient de ces deux problématiques. son "amour" envers les Canadiens français n'a, en effet, rien d'égoïste, mais est inspiré par la charité chrétienne et la reconnaissance, deux valeurs typiquement communautaires. Arché, partagé entre son désir d'appartenir à deux communautés différentes hésite avant d'exécuter l'ordre (d'incendier) de Montgomery. Seule l'accusation de trahison et d'intérêt personnel ("monsieur se réserve une porte pour rentrer en grâce avec ses amis quand l'occasion s'en présentera", 124), portée par ce dernier, rend Arché à la raison (124). Refoulant les mouvements de son coeur qui le liaient au Régime tabou du nocturne, Locheill ordonne de mettre le feu au hameau d'Haberville.

Curieusement, alors que cet acte consacre Arché en tant qu'ennemi et mauvais double,le récit, en faisant participer les lecteurs à ses douloureux regrets, force ceux-ci à la pitié et à la compassion plutôt qu'à la haine. Un vieux Canadien français ira jusqu'à lui pardonner symboliquement son geste criminel: il lui accorde sa bénédiction d'être un bon soldat -de n'incendier que par devoir- et d'être aussi un bon chrétien, à cause du conseil magnanime qu'il donne de prévenir les autres habitants afin qu'ils puissent "sauver leurs effets" (121).

C'est que le christianisme prend le parti de la victime contre la groupe social et condamne même le meurtre de l'ennemi. Au "tu aimeras ton prochain comme toi-même" qui empêche les rivalités s'ajoute le commandement d'aimer son ennemi. Ces deux messages détruisent le processus victimaire, le remplaçant par une culpabilisation personnelle (le péché originel) et l'idéal d'une communauté universelle.[64] La religion chrétienne n'a cependant pas encore réussi à se débarrasser du sacr(é)-ificiel primitif mythique. C'est pourquoi

---

64 Voir Girard, Des Choses, Livre II: "L'Écriture judéo-chrétienne," pp. 215-293.

Arché, tout en regrettant que les "préceptes qu'enseigne l'Évangile" ne portent pas leurs fruits, peut en même temps maudire Montgomery "et toute (s)a race" (125). D'un côté, donc, la responsabilité du geste incendiaire revient à un ennemi auquel le lecteur n'est pas lié émotivement, alors que cette sympathie, d'un autre côté, est amplifiée parce que l'auteur, en décrivant le désespoir d'Arché et en le présentant comme victime de Montgomery, l'associe aux Canadiens français, eux-mêmes victimes des Anglais.

Ce processus de réhabilitation d'Arché se poursuit dans **l'épisode de l'enlèvement par les "Sauvages".** Cette "aventure" assimilable à un "rite de purification" où le transgresseur est racheté au "clan" rappelle la "descente aux enfers" légendaire de la première partie: la thématique du feu associée aux Indiens en campement sur une île correspond aux "fi-follets"(25) de l'Île d'Orléans (voir supra, p. 225).[65] Mythiquement et selon le genre historique, pour l'homme "civilisé" comme pour le Canadien du Régime français, les "Sauvages" par leur cruauté et leur déchaînement instinctuels appartiennent au Régime Nocturne de la violence et de l'interdit. Arché s'identifie à eux de plusieurs façons: en tant qu'ennemi pas son rôle incendiaire, par la "vie sauvage et vagabonde" de son enfance (11), par ses jambes habituées à la marche et, selon Dumais, par la "jupe" qu'il porte et surtout par le fait que "les Écossais sont les sauvages des Anglais" (133), cette affirmation sous-entendant le rôle victimaire de l'Indien vis-à-vis de l'homme blanc.

La situation d'Arché, en péril aux mains des Indiens, redouble celle de Dumais, impuissant sur les glaces du fleuve, ces deux protagonistes étant soumis au pouvoir de forces indifférenciatrices nocturnes (le feu et l'eau) à cause d'un délit. Dumais, au contraire d'Arché qui a agi immédiatement avec sang-froid pour le sauver, n'a pas recours à l'action pour délivrer le pri-

---

65 Dans la deuxième partie (chap. XI), cet épisode correspondait aux chasseurs en détresse sur la batture aux Loups-Marins (une île) et à leurs feux de signalement.

sonnier du bûcher.[66] Sa parole répond à la même problématique que celle de la légende qui oralement résout inconsciemment les "différences" entre les hommes, sauf qu'ici elle est consciente: les actes de violence sont remplacés par un "débat oratoire", autre procédé de substitution.

Dumais cherche à détruire les différences entre Arché et les Indiens afin que ceux-ci reconnaissent l'Écossais comme semblable à eux et le libèrent.[67] Cependant, il ne réussit dans sa tâche que lorsqu'il révèle à Grand'Loutre l'exploit héroïque d'Arché qui lui a valu autrefois la vie sauve. Remarquons, d'une part, que les liens entre Dumais et l'Indigène sont identiques à ceux entre Arché et Dumais; les seconds doivent la vie aux premiers. D'autre part, Grand'Loutre, identifié au "bon" sauvage romantique, se rapproche d'Arché, en gardant une certaine ambiguïté. Le choix de l'Indien entre la gratitude et son devoir social relève du même conflit de valeurs que durent expérimenter Arché et Dumais. À la différence d'Arché, cependant, et semblable à Dumais, c'est le côté émotionnel (nocturne) qui l'emporte chez l'Indien contre la raison (diurne) qui commande la destruction de l'ennemi.

Après avoir libéré Arché, Dumais refuse à celui-ci le soin de se disculper parce qu'il comprend, lui dit-il, les devoirs qu'imposent la discipline militaire. L'exemple, tiré de sa propre expérience, qu'il lui fournit, en indiquant qu'un moindre mal est nécessaire pour prévenir un désastre, semble reprendre l'idée exprimée au début de cette partie que "la cession du Canada a peut-être été ... un bienfait pour nous" (120). De toute façon, le rôle de la divine Providence est plus d'une fois accentué pour expliquer les événe-

---

66 Ce rituel primitif est plus proche du mythe que le "brunissage" du mai et le feu de la Saint-Jean auxquels il correspond.

67 L'auteur procède de même en "détruisant les différences" entre Arché et les Canadiens français, l'innocentant vis-à-vis d'eux.

ments.[68] Elle serait la cause de "cette solidarité remarquable" (141) entre Arché et Dumais: symbole de collaboration entre les deux races. La réapparition de la sorcière, au moment de l'incendie qu'elle avait prédit, lie le surnaturel à ce désastre, comme le souvenir de ses paroles par Arché sur le champ de bataille indique que la volonté divine y était à l'oeuvre.

Curieusement, le chapitre, intitulé **"Les Plaines d'Abraham"**, commence par une paradoxale "eulogie des perdants", alors que la résolution mythique oppose aux "vaincus qui ont toujours tort" (143, associés au mal) le triomphe des vainqueurs et du bien. L'exergue de Cervantès -"Il est des occasions dans la guerre où le plus brave doit fuir"- tient du même renversement, de même que la générosité que l'auteur suggère envers ceux qui ont essuyé la défaite. Cette attitude humanitaire et libérale (moderne par son plurilinguisme) s'explique évidemment du fait que c'est le "bon côté", c'est-à-dire celui des Canadiens français, qui a perdu l'enjeu du pouvoir. Aussi Aubert de Gaspé célèbre-t-il la vaillance des vaincus, en signalant entre autres la disproportion entre les deux forces militaires et surtout le désintérêt de la France envers sa colonie (144, 146, 149, 154). Durant son récit, il ne cesse toutefois de démontrer que "des deux côtés la bravoure était égale" (145).

Avant de décrire la rencontre inévitable des doubles ennemis, le romancier assure la stature héroïque de ses deux protagonistes. Arché, "combl(é)

---

[68] Selon Frantz Fanon, par "le fatalisme, toute initiative est enlevée à l'oppresseur, la cause des maux, de la misère, du destin revenant à Dieu. L'individu accepte ainsi la dissolution décidée par Dieu, s'aplatit devant le colon et, par une sorte de rééquilibration intérieure, accède à une sérénité de pierre. Entretemps, cependant, la vie continue, et c'est à travers les mythes terrifiants, si prolifiques dans les sociétés sous-développées, que le colonisé va puiser des inhibitions à son agressivité ... L'atmosphère de mythe et de magie, en me faisant peur, se comporte comme une réalité indubitable. En me terrifiant, elle m'intègre dans les traditions, dans l'histoire de ma contrée ou de ma tribu, mais dans le même temps elle me rassure, elle me délivre un statut, un bulletin civil". Les Damnés de la terre (Paris: François Maspero, éditeur, 1968), pp. 20-21.

publiquement de louanges" par le général Murray (146) lors de la première bataille, se distingue "encore par son sang-froid et sa présence d'esprit" lors de la deuxième (147). Jules se fait remarquer par sa ténécité et son courage. L'équilibre des forces entre les deux armées, assoiffées "de sang ... (par) les haines séculaires qu'ils avaient transportées de la vieille Europe" (145), est bien représenté par les trois charges qui ont pour enjeu le moulin de Dumont: "cette position si importante ... (fut) prise et reprise plusieurs fois pendant cette mémorable bataille" (145). Cet équilibre entre les deux forces est aussi indiqué par le résultat des deux batailles, la première gagnée par les Anglais, la seconde, par les Français, l'auteur faisant grâce au lecteur de la défaite finale qui correspond à la dégradation de l'ordre communautaire. Finalement, l'ultime condensé de cette dialectique se concrétise dans la **confrontation entre Jules et Arché.**

Le résultat de cet antagonisme qui a été annoncé et "incité" par les nombreux dédoublements déjà signalés, n'étonne aucunement. Une continuation de notre parallèle avec la première partie s'avère instructive en ce que ce chapitre correspond à celui de "La Corriveau" (chap. IV). Plutôt que d'insister sur l'évidente opposition des doubles et sur la défaite canadienne, attirons l'attention sur le rôle important que la parole joue encore une fois aux dépens des actes (voir supra, p. 260). L'épisode où Jules, blessé grièvement, ne peut plus qu'insulter Arché avant de "tomber" inconscient, rappelle, d'une part, "the battle of wits" entre les deux jeunes gens et l'admission d'une défaite par Jules -"Je rends les armes", dit-il (33)- et, d'autre part, les "jurement(s)" (32) et injures que le père de José adresse à la sorcière avant qu'il ne "per(de) tout à fait connaissance" (34).

Arché, cependant, refuse de se battre contre Jules, "rachetant" ainsi son geste incendiaire. En choisissant la gratitude au lieu de son devoir de soldat, il inverse la dialectique du douzième chapitre où la raison l'avait

alors emporté sur l'émotion, ce qui lui avait valu, comme la transgression mythique, d'être "châtié" par les Indiens. Le secours qu'Arché apporte à Jules, "sans s'occuper du danger auquel il s'exposait" (148), équivaut à celui de Dumais à son égard: dans ces deux épisodes, nous retrouvons la même symbolique de l'eau vivifiante offerte à l'ennemi. Cet échange d'entraide entre Arché et les deux Canadiens français crée chez le lecteur catholique du XIXème siècle des liens de symphatie envers le protagoniste anglais, surtout parce qu'entre eux "l'amour chrétien de l'ennemi" détruit l'animosité que la situation guerrière exige.

Que l'auteur utilise **le message chrétien** afin de subvertir la dialectique victimaire du mytho-romanesque est très évident dans la seconde moitié de ce chapitre. Après avoir fait l'"eulogie des vaincus", l'auteur s'adresse maintenant aux morts des deux camps qu'il unit pêle-mêle dans le même champ de bataille: il espère qu'ils ont "pardonn(é) en mourant à leurs ennemis" (148). C'est aussi sous le signe de la charité chrétienne que les "blessés des deux nations" reçoivent les mêmes soins des religieuses canadiennes. Finalement, l'auteur réconcilie ses deux héros toujours grâce à la religion. En effet, malgré l'incendie du manoir et le fait qu'il soit pour les d'Haberville un ennemi, Arché va reconquérir lentement l'amitié de ceux-ci. Premièrement, il réussit à visiter la supérieure de l'hospice où Jules est soigné. Cette dernière, qui est une tante de Jules, après avoir écouté la "justification" de Locheill comme son devoir de chrétienne l'exige (151), lui "témoign(e) sa reconnaissance" d'être un bon chrétien et l'absout "de tout (s)on coeur" (152). Elle espère qu'Arché en fasse autant en pardonnant à Montgomery, son terrible ennemi.

Selon la logique de l'imaginaire mythique dont dépend le romanesque traditionnel, un rétablissement complet de la paix ne peut se faire sans que la cause du "mal" soit détruite. S'il est facile à Arché de pardonner à Montgo-

mery, c'est que celui-ci a déjà subi une fin honteuse et que cette punition rétablit l'équilibre "moral" et mythique du récit. Cet "ennemi", en fuyant l'un des premiers le champ de bataille, a été "blessé à mort sur un monceau de glace" pour être, en dernier lieu, scalpé par les Abénaquis. La multiplication des signes sacrificiels d'infamie -le premier à fuir, la blessure sur un monceau de glace, la tête sanglante- est notable, rappelant la victimisation de Dumais lors de la débâcle et celle d'Arché aux mains des mêmes Indiens.

La mort de Montgomery, "mauvais double" qui s'était substitué à Arché, permet, grâce au système de compensation mytho-victimaire, une amélioration au niveau romanesque. La paix entre Arché et Jules, déjà favorisée par leur ancienne amitié et par le christianisme, est rétablie. Cet équilibre, toutefois, est bien fragile. Vis-à-vis de leur avenir respectif, l'infériorité de Jules est de nouveau évidente: il est "esclave des circonstances", son sort dépendant de celui de la colonie, alors qu'Arché est le "maître absolu de toutes (s)es actions" (154) et même, comme la suite le révèle, maître du destin de la famille d'Haberville entière.

Un saut chronologique de deux ans, qui épargne au lecteur le récit de la "défaite", nous ramène de nouveau au printemps. À la description du manoir vers la même époque, dans la deuxième partie, répond maintenant l'amélioration matérielle, lente et laborieuse des d'Haberville. Si nous poursuivons notre parallèle entre les différentes parties du roman (voir supra, p. 225), ce chapitre, le quinzième, fait écho au dixième (à propos de M. d'Egmont) et au cinquième (sur la débâcle). Le capitaine d'Haberville, "n'ayant sauvé du naufrage que son argenterie" (156), est dans son humiliation "dévor(é) par le chagrin" (157) parce que sa ruine "loin d'être l'oeuvre de son imprévoyance, (comme chez M. d'Egmont) ... provient au contraire d'événements qu'il n'a pu contrôler" (156). Il est contraint de partager la "chaumière" de ce dernier

et, comme lui, de demander à la nature de subvenir aux besoins de sa famille. S'empressant de venir en aide à ses censitaires, il fait reconstruire son moulin qu'il habite pendant plusieurs années "jusqu'à ce qu'il fût en moyen de construire un nouveau manoir" (156).

Un soir, arrive un inconnu qui s'avère être un vieil ami de la famille. Comme le "bon gentilhomme" racontant à Jules la perte de sa fortune, de Saint-Luc, qui présente lui aussi les caractères ambigus du conteur (étranger, vagabond, vrai spectre vivant ... 157), raconte au seigneur d'Haberville la ruine des Français "forcé(s) de s'embarquer pour l'Europe" (158) et le **naufrage de l'Auguste.** Selon lui, Murray qui déteste les Français (parce qu'"on ne reconnaît plus les vainqueurs des conquis": la nécessité de différencier) en est responsable.

Les rapports de ce récit avec celui de la débâcle sont évidents. La fureur des eaux glacées mettait en péril la vie de Dumais comme la tempête qui a détruit l'Auguste: les nobles n'avaient-ils pas été coupables d'abandonner la colonie comme Dumais le fut de sa témérité? Si dans le premier cas Arché fait figure de héros en sauvant un Canadien français d'une mort certaine, dans le deuxième, Arché se révèle le protecteur des d'Haberville. Sans lui, cette famille n'aurait pas obtenu un répit de deux ans pour vendre sa fortune et "aur(ait) perdu (la vie) en toute probabilité dans (le) naufrage" (162).

La suite du récit de Saint-Luc continue la réhabilitation du jeune Écossais: Arché a sauvé les d'Haberville au risque de détruire sa carrière militaire. Par la suite, le gouverneur Murray en ménageant les Canadiens et grâce à "la haute ferveur" dont de Saint-Luc fut l'objet, est lui aussi

"réhabilité" (166) quoique d'une façon partielle (190).[69] Plus tard, Jules et l'auteur souligneront que les successeurs de celui-ci "trait(èrent) la noblesse candienne avec de grands égards" (172, 175). Quant à Arché, il ne lui reste plus qu'à renouer contact avec la famille d'Haberville, laquelle lui doit "une reconnaissance éternelle" (163).

Comme les sixième et onzième chapitres qui concluaient les deux parties précédentes du roman, les seizième et dix-septième chapitres dénouent l'action de la troisième d'une façon double (voir supra, p. 225). Le retour d'Arché (XVI) et celui de Jules (XVII) correspondent à leur arrivée au manoir (VI) et à leur départ pour la France (XI). Après le sauvetage de Dumais, Arché avait a été reçu en héros et célébré avec faste. Maintenant, avant d'être accueilli avec joie et simplicité par la famille d'Haberville, Arché doit faire face au seigneur d'Haberville (doublet de sa rencontre avec Jules sur les plaines d'Abraham). Suite aux plaidoiries de la tante religieuse, de Saint-Luc et d'Arché lui-même (le trois rituel), ce dernier est une fois de plus vainqueur, comme il le sera auprès de tous les habitants "car ... toute la famille, et Jules, avant son départ pour l'Europe, s'étaient fait un devoir de le disculper" (174). Le capitaine d'Haberville, après un "terrible combat intérieur" entre la vengeance et la reconnaissance, "tourn(e) deux ou trois fois sur lui-même en sens inverse" (170) et pardonne à Arché comme à un fils prodigue.

Ce débat de conscience étonne l'auteur qui ne peut comprendre "cette rébellion continuelle de la nature vindicative dans une âme noble et généreuse" (170). Pourtant, avoue-t-il par deux fois, de "toutes les passions qui torturent le coeur de l'homme, le désir de se venger et la jalousie sont

---

69 Voir la note sur les relations amicales entre le général Haldimand et M. de Saint-Luc. Dans une de ses lettres, ce dernier écrit que le Canada a bien fait de ne point prendre partie pour les Américains lors de leur révolution et d'être "reconnaissant des bontés du gouvernement anglais ... l'ingratitude est mon monstre", ajoute-t-il (270).

les plus difficiles à vaincre: il est même bien rare qu'elles puissent être extirpées" (165, voir 163). Perspicace, Aubert de Gaspé sait identifier les deux "passions" à la base de toutes les relations personnelles, l'une dépendant du mimétisme de rivalité, l'autre, du mimétisme d'appropriation.

L'auteur "dérègle" ces deux processus qui sont à la base du fonctionnement du mythe: d'une part, son christianisme tend à détruire le mécanisme victimaire et, d'autre part, à cause de son éduction française et anglaise et des liens bi-raciaux de sa famille, il ne peut concevoir la rivalité héréditaire. Les classes noble et bourgeoise auxquelles il appartient cherchent d'ailleurs (pour des raisons économiques, donc de pouvoir) à atténuer celle-ci.

Le seigneur d'Haberville acquiesce à la proposition suggérée par Jules dans sa lettre de "prête(r) serment de fidélité à la couronne d'Angleterre". Blessé par l'"abandon" de la France (176) et par son "ingratitude" envers le Canada, le seigneur reconnaît que c'est un "acte de devoir" pour son fils d'"occuper un poste avantageux dans la colonie" (176), afin de pouvoir venir en aide à ses compatriotes. À cette **"idéologie de collaboration"**, rationalisée par la trahison du "voluptueux monarque" français qui a préféré ses caprices à ses compatriotes (176), fait pendant l'épisode compensatoire de Blanche refusant la main d'Arché.[70] Ces deux attitudes, qui tentent de redresser favorablement l'Histoire, s'expliquent à partir des deux dialectiques que recouvre le mythe: celle d'une "quête pour le pouvoir" (d'une classe plus que de toute la communauté) et celle d'une "quête amoureuse".

Le mimétisme de rivalité raciale est miné pour diverses raisons. D'abord, il est affirmé que la culpabilité de la "défaite" n'incombe pas aux Canadiens, dont l'auteur et même les vainqueurs louent la bravoure et l'héro-

---

[70] Le roman historique québécois reprend continuellement ces deux thèmes auxquels s'ajoute celui de la fourberie de l'Intendant Bigot.

ïsme,[71] mais plutôt à la France. En outre, l'ennemi "compat(it)" au sort des vaincus, les "accueill(ant) avec bonté" et ayant "les mêmes égards ... pour les Canadiens que pour ses compatriotes" 9175), et, finalement, la vie est "plus tranquill(e) sous le gouvernement britannique que sous la domination française" (198). Il ne reste donc pour le bien-être collectif, comme le répète par deux fois le seigneur d'Haberville, qu'à servir le "souverain anglais avec autant de zèle, de dévouement, de loyauté" qu'ils ont "servi le monarque français" (176, 206). Quant à Jules, il a "payé glorieusement sa dette à l'ancienne patrie de ses ancêtres", et, d'une façon toute significative, les médecins déclarent qu'une carrière militaire est "incompatible avec sa santé" (175).

En présentant ainsi les événements, le romancier désamorce le mécanisme victimaire contre les étrangers ennemis. Il y supplée peu à peu des liens de gratitude, créant ainsi une nouvelle hiérarchie colonialiste où les Canadiens se retrouvent dans une situation semblable à celle de la mulâtresse des d'Haberville (173). Quoiqu'une telle dépendance ne soit pas évidente, il n'en demeure pas moins que les **mutilations accumulées** chez les personnages canadiens-français (Jules est blessé à la tête, ce qui l'oblige à quitter le service militaire; José, à la main droite; Dumais, Raoul et le seigneur d'Haberville, aux jambes: tous des symboles diurnes de rationalité, de dextérité et de stabilité) révèlent une situation psychique de sujétion, une perte de maîtrise.[72] À l'opposé, la force herculéenne d'Arché est à plu-

---

[71] Il importe d'autant plus à l'auteur de démontrer le courage et la valeur des Canadiens que ceux-ci furent vaincus, aussi accumule-t-il les témoignages des vainqueurs eux-mêmes. À ce redressement de l'honneur racial s'ajoute celui de la famille du romancier, ce, dans la personne de Jumonville dont la mémoire et l'héroïsme furent malhonnêtement salis (261-266).

[72] Le Chien d'or de W. Kirby, traduit par P. Lemay, qui à cette époque fut aussi populaire que Les Anciens Canadiens, révèle le même processus d'infériorisation. Le héros, Le Gardeur, est un faible qui succombe à l'influence néfaste de Bigot. Le Mal, symbolisé non plus par les Anglais mais par le

sieurs reprises mentionnée, de même que ses jambes puissantes et musclées (127, 134, 148, 188).

Le roman laisse entendre que personne n'est responsable de cet assujettissement si ce n'est la Providence. Ainsi en convient le capitaine d'Haberville lui-même qui ajoute foi aux présages depuis qu'une blessure à une cuisse fut autrefois annoncée par un signe précurseur. Dans le récit, aux phénomènes atmosphériques annonciateurs de la "décadence" des d'Haberville (111) lors de la fête du départ de Jules pour la France, répondent la description de la "défaite" et le rappel de ces présages néfastes qui se sont réalisés depuis, lors de la célébration du retour de Jules au manoir. À cette croyance superstiteuse, ajoutons les prédictions de la sorcière, particulièrement celles concernant Arché qui le transforment de simple soldat en agent providentiel. C'est ce qui expliquerait que "la folle du domaine" souffre surtout de ne pouvoir alors le maudire (94-95). Les légendes qu'Arché approuve chez le peuple, en raison des "consolations" (65) qu'elles donnent, relèvent de la même sujétion fataliste. La légende de Davi Larouche et celle racontée par Mme d'Haberville, qui répondent aux chapitres sur le manoir reconstruit (selon la structure tripartite du roman), démontrent particulièrement le rôle vital de la Providence dans le changement de fortune des d'Haberville.

Cependant, aux dix-septième chapitre, **"la complainte de Biron"**, que José fredonne à Arché en le conduisant à Québec (inversion du trajet du sixième chapitre), présente un autre point de vue qui établit un rapport entre son contenu et la situation historique du roman. Commentant la chanson, les personnages parlent de trahison et de la responsabilité du roi vis-à-vis de ses sujets et de son oubli des services rendus: sujets forts sensibles pour

---

pouvoir de l'argent, triomphe, alors que la passion est punie et l'amour est impossible. La justice contre les "méchants" est réservée à Dieu et les "bons" vivent dans la douleur en attente d'une récompense éternelle.

l'oncle Raoul et le seigneur d'Haberville qui ont interdit à José de chanter cette complainte, étant donné la problématique politique de leur condition, partagés entre l'ancienne patrie et le nouveau souverain. Quant au peuple humilié, fidèle à ses origines, il espère, comme José, que "(ses) bonnes gens reviendront" (185, 186).

Dans Les Anciens Canadiens, le mimétisme racial pour le pouvoir s'amenuise de manière à promouvoir une entente colonialiste fructueuse. Par contre, la **dialectique amoureuse,** mise en scène dans les trois derniers chapitres, se rattache encore étroitement au mytho-romanesque. Lorsqu'à la suite de son geste incendiaire, Arché avoue le tendre sentiment qu'il éprouve pour Blanche (126), le lecteur identifie immédiatement le dilemme "classique" de l'amour confrontant la Loi communautaire qui exige la haine de l'ennemi national. Déjà, dans la résolution finale de chacune des deux parties précédentes, le collectif l'emportait sur les sentiments individuels. Dans la chanson du "Bal chez Boulé" (chap. VI), malgré le traitement comique du thème émotif, José Blais, le héros, est mis à la porte parce que, ne sachant pas danser, il se différencie des autres. Sur un mode dramatique, la légende de Mme d'Haberville stipule que la femme ne doit pas aimer égoïstement, mais doit, au contraire, se dévouer par charité à la communauté.

La conduite de Blanche est donc déjà toute tracée: l'honneur et le devoir (180-181) l'obligent à sacrifier son amour: "Les femmes de ma famille, aussi bien que les hommes, dit-elle, n'ont jamais manqué à ce que le devoir prescrit, n'ont jamais reculé devant aucun sacrifice" (181). Observons que ce comportement varie selon les sexes. Blanche répond à son frère: "tu as payé noblement (de ton sang) ta dette à la patrie. Mais moi, faible femme, qu'ai-je fait pour cette terre asservie" (200). Comme la valeur de Jules vient du métier des armes (voir l'éloge qu'elle fait du soldat, 177), celle de Blanche vient de "la profondeur du coeur féminin, de ce trésor iné-

puisable d'amour (voir sa chanson: "ma vie est mon amour", 192), d'abnégation, de dévouement à toute épreuve" (199). Le comportement de Blanche s'explique donc en fonction des structures mytho-primitives. De plus, un secret "désir de puissance" la motive.

Son refus amoureux correspond à une revanche psychologique contre l'Anglais, à une punition compensatoire de la part des vaincus qui, eux, peuvent "s'approprier" les femmes des vainqueurs en toute impunité.[73] Dans le domaine du coeur, l'Histoire est inversée: Jules devient le vainqueur d'une Anglaise, alors qu'Arché demeure l'esclave soumis d'une Canadienne, encore plus désirable parce qu'elle le rejette (180). Dans la "dialectique amoureuse" de puissance, Blanche d'Haberville, comme Angéline de Montbrun, veut mettre en échec l'Autre (cf. la partie d'échec de la fin entre Blanche et Arché, 209).

Une comparaison entre Blanche et la "blonde fille d'Albion" (205) qu'épousa Jules permet de les différencier selon les deux régimes imaginaires. Par son sacrifice à la communauté, Blanche s'associe au symbolisme diurne: elle "blanchit" la femme de tout le néfaste que représentaient les deux sorcières. Par contre, "l'Anglaise", en tant qu'étrangère et femme fatale, garde une certaine ambiguïté nocturne: elle sait inspirer "une passion vive" (205), elle distribue avec libéralité l'alcool à José et, malgré le comique de la remarque, comme une sorcière, elle "croit que son thé est un remède à tous les maux" (207). Cette typologie féminine mytho-romanesque de l'amour virginal et familial (communautaire-diurne) opposé à l'amour passionné (individuel-nocturne) d'une étrangère aura du succès pendant longtemps au Québec. Le roman du terroir reprendra cette dichotomie avec le personnage de la campagnarde versus celui de la citadine.

---

73 Voir Lemire, Les Grands Thèmes, Partie II, Chap. IV, "La Victoire morale," pp. 157-176.

En refusant d'épouser Arché, tout en l'assurant de son amour, Blanche "condamne" le vainqueur au célibat et à la stérilité, alors que la descendance de Jules, le vaincu, est assurée. Si cette attitude compensatoire imaginaire suit structuralement le mythe, elle produit par contre d'autres résultats. Dans une société primitive, l'influence de la femme étrangère, acquise par le clan, est minime parce que l'éducation des enfants appartient à la collectivité. Or, dans la famille bourgeoise et même dans la famille paysanne, cette tâche est réservée surtout à la femme. La conclusion du roman présente donc un processus d'assimilation ou de "dé-différenciation" à l'oeuvre dans le mariage mixte: la mère étrangère lègue au moins à ces enfants sa langue (maternelle).

Si l'auteur "camoufle" cet à-côté du mariage de Jules, par contre, il se fait fort de signaler que ses enfants auront la ténacité et l'indépendance des Anglais (205), deux qualités absentes chez ses personnages canadiens-français, marqués tout au long du roman d'une infériorité chronique. La finale du récit suggère ainsi qu'une "pan-canadianisation" aurait un effet revalorisant pour les Canadiens français. Le fils de Jules possèdera l'assurance, la liberté et le vouloir (vertus diurnes) qui manquaient à son père. Le caractère de ce dernier, à cause d'une trop grande émotivité, était inconséquent, frivole et même puéril, se rattachant péjorativement au Régime Nocturne. Comme la signification de son nom l'indique, Jules semble destiné à être constamment jeune, c'est-à-dire énergique, courageux mais irresponsable.

Dans les derniers chapitres, **Locheill,** au contraire, se révèle plus que jamais le véritable héros du roman. Après différentes épreuves, il "ressuscite" comme le héros mythique. Plus grand que nature, il devient réellement le "prince sacré", actualisant le sens même de son nom. Il est vénéré comme le fondateur et le protecteur d'une nouvelle société. Tous les personnages

principaux -Dumais, Jules, la famille d'Haberville entière- lui doivent la vie. C'est grâce à lui, à ses influences et à son immense fortune que ceux-ci prospèrent. Les habitants même, grâce à la tranquillité "sous le gouvernement britannique" (198), peuvent paisiblement faire fructifier la terre. Arché avec ses plans futurs de défrichement procurera de l'ouvrage à "beaucoup de pauvres gens ... en leur donnant le plus haut salaire" (203). Enfin, le dernier chapitre intitulé "Le foyer domestique" (XVII), qui célèbre d'une façon toute "dionysiaque" le retour de Jules, renvoie à l'axe narratif central (la deuxième partie) en réactualisant la vie traditionnelle d'autrefois.

Dans la conclusion, la présence "parentale" des Anglais se fait une fois de plus sentir. Au chevet de José, l'âme communautaire, nous retrouvons la femme de Jules lui prodiguant des soins et Arché satisfaisant son dernier désir en allant chercher à Québec les enfants de Jules. Les rapports entre Dumais, le représentant populaire canadien-français, et Arché mettent bien en évidence cette philanthropie du "vainqueur" héroïque envers le peuple vaincu. Dumais reconnaît dans l'"étranger" (201) qui lui rend visite son sauveur d'autrefois qui, à présent, lui propose d'être le protecteur de sa famille. Cette offre est cependant présentée comme si c'était Dumais et non Arché qui était le bienfaiteur: le seul moyen pour ce dernier de se guérir du "spleen ou diable bleu" (202) étant de travailler le sol en compagnie de Dumais.

Derrière l'origine amoureuse de cette "peine d'esprit" (202) se dessine la "culpabilité d'être le vainqueur". Comme remède à cette "maladie" -la conquête par l'étranger étant une anomalie pour le roman historique- l'auteur "oblige" son héros anglais à se "sacrifier" pour les vaincus, à les enrichir en leur donnant du travail, devenant l'ami qui partage leur demeure (et le même pays). En effet, si la "Providence (lui) a donné des richesses qu'(il)

ne devai(t) jamais espérer", c'est-à-dire la "Con-quête", il doit "en employer une partie à faire le bien", particulièrement en acquérant "une quantité considérable" de terrain pour défricher (203).

Ainsi, la vocation terrienne du Canadien français est-elle fixée, le mousquet faisant place à la charrue, comme dans le "roman de la terre" qui va bientôt remplacer le roman historique. La nouvelle communauté, "redifférenciée" par Arché et indirectement par l'auteur, se veut en continuité avec celle d'antan. Elle est basée sur le respect de la hiérarchie féodale: tout le roman étant une apologie du système seigneurial basé sur les liens de gratitude reliant les nobles, auxquels sont associés les Anglais, et les paysans. Que le souverain anglais ait remplacé celui de France importe peu, puisque la Providence l'a ainsi voulu. Les Anciens Canadiens, comme le genre historique l'oblige, se termine donc sur l'apothéose communale: Jules, comme son père autrefois, rend l'"hommage respectueux" (208) au représentant royal, sauf qu'ici, il ne s'agit plus de la royauté française, mais de celle étrangère anglaise.

Il est possible de voir dans l'apparition finale du jeune Arché d'Haberville un symbole de la "nation hybride" conceptualisée par le romancier. En fait, ce personnage qui suit dans le brasier du foyer "les figures fantastiques que crée son imagination" est une projection de l'auteur écrivant son livre (209). Ce dernier n'a-t-il pas été à l'école anglo-protestante dans sa jeunesse et n'a-t-il pas épousé, comme Jules, une Anglaise? Aubert de Gaspé avoue qu'il a tant d'affection pour les héros de "cette véridique histoire, qu'il lui en coûte de les faires disparaître" (208). Le succès de ce roman, toutefois, n'est pas tant dû à cette "historicité" tant vantée par ses contemporains qu'au fait que des générations de lecteurs s'identifièrent à des personnages "sacrifiés" et "infériorisés". Malgré la tâche de réhabilitation de sa race que l'auteur s'était proposée, la véritable

réhabilitation effectuée est celle "masquée" de l'étranger anglais. Le texte, finalement, donne à entendre que le seul moyen pour le Canadien français de sortir de son infériorité est de devenir semblable à l'Autre.

D'après la conception d'Arché, qui défend l'amour et le respect de tous les hommes estimables et la justice universelle rendue à partir des "vertus" et des "bonnes qualités de chacun" (204), le Canadien français serait égal à l'Anglais, le paysan au noble. Ce phénomène de "dé-différenciation" anti-mythique entre les races et les classes, qui est à l'oeuvre au niveau du discours des Anciens Canadiens, cache une réalité différente. Au point de vue politique, Frantz Fanon a analysé dans Black Skin, white maks[74] un phénomène semblable entre le Blanc et l'Antillais, le premier affirmant que le second lui est égal grâce aux structures démocratiques. Or, cet égalitarisme romantique désamorce l'antagonisme vainqueur/vaincu (maître/esclave) qui permettait une prise de conscience des injustices, pouvant ainsi conduire à la révolte.

Raymond Massé a analysé le même processus au point de vue religieux.[75] En effet, la secte religieuse des Adventistes du septième jour, à laquelle les Antillais adhèrent en grand nombre et qui s'apparente quelque peu au messiasnisme ultramontain québécois, détruit l'antagonisme colonisateur/colonisé, en affirmant la fraternité de tous les hommes et en abdiquant les réalités sociales et politiques au profit de celles du royaume céleste.[76] Ces deux perspectives socio-politique et religieuse sont plus ou moins applica-

---

74 F. Fanon, Black Skin, white mask (N.Y.: Grove Press, Inc, 1967), pp. 216-222.

75 R. Massé, Les Adventistes du septième jour aux Antilles françaises (Montréal: Presses de l'Univ. de Montréal, 1978).

76 Faut-il voir dans le sens du mot Haberville un "calembour inconscient": Haber - vil: l'avoir est vil?

bles à la situation du Québec vis-à-vis de l'Anglais au XIXème et au début du XXème siècle.

L'anglomanie des Québécois après la "défaite", comme celle plus ou moins inconsciente que propage Les Anciens Canadiens, s'explique en ce que "la première tentative du colonisé est de change de condition en changeant de peau", comme le dit Albert Memmi:

> Un modèle tentateur et tout proche s'offre et s'impose à lui; précisément celui du colonisateur. Celui-ci ne souffre d'aucune de ses carences, il a tous les droits, jouit de tous les biens et bénéficie de tous les prestiges; il dispose des richesses et des hommes, de la technique et de l'autorité. Il est enfin l'autre terme de la comparaison qui écrase le colonisé et le maintient dans la servitude. L'ambition première du colonisé sera d'égaler ce modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui ... (Or) Dans le cadre colonial, l'assimilation s'est révélée impossible ... C'est le colonisé qui, le premier, souhaite l'assimilation et c'est le colonisateur qui la lui refuse.[77]

Cette analyse de la situation coloniale est conforme à la théorie girardienne des relations "interpersonnelles".

Les Anciens Canadiens indique une direction vers laquelle la société se meut, suivant un processus de décomposition. Pourtant l'auteur, en décrivant une phase historique épanouie et idéalisée du passé, plutôt que d'accélérer l'action vers le futur, tente de différer l'effondrement d'un ordre féodal. Ainsi s'expliquent la mise en veille du conflit principal des doubles, son "euphémisation" et le retardement de l'agir romanesque par un système d'annotations, par des anecdotes constantes et par de nombreuses légendes.

Signalons enfin que si l'attitude du roman vis-à-vis de l'Anglais demeure partagée entre l'unilinguisme mythique et le plurilinguisme, ce personnage conserve habituellement dans le roman historique québécois une connotation négative nocturne que reprendra le "roman de la terre". Au soldat succèdera alors le commerçant anglais auquel se rattachent les thèmes de

---

77 Cité par R. Massé, p. 84.

l'argent et de la ville et l'amoureuse anglaise à laquelle sont associés les motifs de la "femme fatale" et du mariage mixte.[78]

D'après M. Lemire, il est possible de déterminer deux vagues de popularité du genre mytho-historique: la première dépendante de l'influence de F.-X. Garneau, la seconde faisant suite à la pendaison de Riel (1885) et à l'arrivée de Laurier au pouvoir (la vogue était alors aux Patriotes jusque-là à l'écart).[79] Le succès de ce genre semblait donc lié à une recrudescence du nationalisme. Au début du XXème siècle, cette idéologie s'oriente différemment: la littérature d'imagination historique laisse lentement la place à un romanesque plus pragmatique qui idéalise le défrichement du patrimoine. Le chapitre suivant analyse les structures mythiques de ce genre au service de l'agriculturisme.

Un nouveau mouvement nationaliste verra le jour dans la troisième décennie grâce à la fondation de l'Action Française et à la ferveur patriotique de l'abbé Lionel Groulx. Bien que l'étude de l'Histoire soit au centre même de ce renouveau, "aucun rôle n'est attribué spécifiquement au roman historique".[80] S'orientant vers les problèmes de l'heure, le roman ne doit rien à l'histoire du passé et au nationalisme compensentoire et défensif: il se charge d'agressivité. L'Appel de la race de Groulx est le prototype de cette nouvelle "arme de combat" romanesque qui par son côté anti-racial n'échappe pas au mécanisme victimaire mythique qu'elle lie d'une façon toute immanente au vécu. Cette accession à l'Histoire "actuelle" -c'est-à-dire le rejet du fatalisme et la conscience de pouvoir influencer la société- est directement proportionnelle au désintérêt des écrivains pour le roman historique qui est

---

78 Voir Ramon Hathorn, "Soldats, patrons et femmes 'fatales': figures de l'Anglais dns le roman québécois des XIXème siècles," Voix et Images, 6, No. 1 (1980), 97-115.

79 Voir Lemire, pp. 12-13.

80 Ibib., p. 16.

basé sur la stagnation socio-politique. Toutefois, la nostalgie du régime féodal demeure. Certains auteurs s'adonnent encore à cette forme mytho-romanesque, mais ils s'en éloignent de plus en plus. Si Jean Féron fait exception à cette évolution, c'est qu'il écrit des "romans populaires", lesquels suivent de très près le schéma mythique. Grâce à l'impulsion de l'Action Française qui lui permettait une grande liberté d'expression vis-à-vis de l'antagonisme racial, sa trilogie sur les Patriotes remporta beaucoup de succès. Au contraire, la "littérature" historique se "modernise". Déjà Laure Conan avait donné, dans À l'oeuvre et à l'épreuve (1891) et dans L'Oublié (1900), une dimension psychologique à ses personnages. Léo-Paul Desrosiers, le meilleur romancier historique, a écrit le dernier roman nationaliste de ce genre, Les Engagés du Grand-Portage (1983). Son réalisme lui permet d'atteindre le juste milieu entre la description d'un ordre socio-culturel et celle d'individus.

Avant lui, la part collective représentée par un héros mytho-épique l'emportait. Après lui, ou même le devançant, paraîtront des biographies romancées où l'individu et la psychologie priment sur le collectif [ex.: Né à Québec d'Alain Grandbois (1933)] et des anti-romans historiques contestant les thèses nationalistes traditionnelles [ex.: Le Marchand de la Place royale (1960) de Pierre Benoît fait la contrepartie des Opioniâtres de Desrosiers (1941)] et même les parodiant [ex.: Novembre 1775 de Gérard Morisset (1948)].[81] Avant que le romanesque historique s'ouvre ainsi au plurinlinguisme, la littérature québécoise aura subi une autre influence "redifférenciatrice" importante qu'il importe d'analyser. Parallèlement au roman historique paraît avec plus ou moins de succès le roman didactique du terroir que tente d'imposer l'ultramontanisme à son apogée.

---

81 Jean Féron avec Le Machot de Frontenac (1926) avait déjà écrit un roman historique "picaresque".

CHAPITRE VII

LE ROMAN-IDYLLE ULTRAMONTAIN: UN HOMME ET SON PÉCHÉ

Au début du XXème siècle, le roman régionaliste connut en France une certaine popularité grâce au nationalisme de Maurice Barrès et de Charles Maurras. Maria Chapdelaine (1914), pour citer un exemple connu, y fut grandement apprécié.[1] Toutefois, cette "littérature" à tendance moralisatrice ne prévalut guère. Elle n'était qu'un genre parmi d'autres. Au Canada français, on chercha au contraire à "implanter" la formule de Louis Hémon, voulant faire "servir pour le bien ... la puissance formidable" du roman qu'on n'avait pu enrayer.[2]

En fait, le roman historique, par sa vénération de l'Histoire ancestrale et par sa description des moeurs du passé, a frayé passage au roman du terroir dont le protagoniste, le paysan, a conservé intact les traditions perdues par le citadin. Tuchmaïer réserve à l'ensemble de ces oeuvres l'expression de "roman de fidélité". Celle-ci, reliées aux structures mythoféodales, célébrèrent pendant plus de cent ans "l'éloge d'une société qui (a) gardé les caractères de l'ancienne France, celle de la belle époque classique".[3] En effet, ce romanesque qui découlait de la conscience

[1] Voir Deschamps, Héroux et Villeneuve, Le Mythe de Maria Chapdelaine.

[2] J.-P. Tardivel dans Préfaces des romans québécois de G. Rousseau, pp. 87-88. Pour un parallèle entre le "roman du terroir" québécois et celui "rustique" français, voir Mireille Servais-Maquoi, Le Roman de la terre (Québec: P.U.L., 1976), pp. 241-263.

[3] Henri S. Tuchmaïer, "Évolution de la technique du roman canadien-français," (Thèse de doctorat, Université Laval, 1958), p.60. Nous laissons à d'autres le soin de différencier les multiples vocables utilisés pour désigner le "roman de la terre". Ce genre romanesque ne nous intéresse qu'en

romantique française, en s'enracinant au Québec, s'est détaché de la poussée individualiste dont elle dérivait pour ne garder que ce qui favorisait la collectivité.[4]

Après avoir dégagé la dialectique mythique propre au genre du terroir qui eut une popularité mitigée parce qu'il fut "prescrit", nous analysons Un Homme et son péché de Claude-Henri Grignon.[5] Ce roman traduit plus adéquatement l'inconscient mytho-collectif du Québec traditionnel: il fut maintes fois réédité et lorsqu'il fut adapté en feuilleton pour la radio, puis pour la télévision, il connut longtemps la gloire.[6]

1. Le mytho-romanesque du terroir

Bien que quelques romans de la terre parurent dans la seconde moitié du XIXème siècle, ce genre ne s'établit qu'au siècle suivant, surtout vers les années vingt et trente.[7] L'influence de Garneau, qui avait provoqué chez les romanciers la nostalgie du passé, est à cette époque-là remplacée par

tant qu'apologie de la Loi communautaire d'un groupe culturel et de son territoire. Voir Lemire, l'Introduction du Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, II, pp. XXXIII-XXVII.

[4] L'évolution romantique de l'individualisme au réalisme social fut progressive. Après l'analyse de l'âme solitaire (René) vient l'étude impitoyable d'une relation sentimentale (Adolphe) qui inclut plus tard celle de personnages secondaires (Le Rouge et le noir). De statique, étudiant des types universels (la psychologie classique), l'oeuvre devient dynamique, offrant une image de la société et s'attachant aux individus en tant qu'ils sont d'une époque et d'un milieu déterminés (psychologie romantique). Cette dernière tendance, appliquée d'abord au passé dans le roman historique, sera ensuite utilisée pour l'analyse de la réalité de tous les jours dans les romans réaliste et naturaliste. Voir P. Van Tieghem, Le Romantisme français (Paris: P.U.F., 1968), pp. 76-86.

[5] Un Homme et son péché (1933; rpt. Montréal: Centre éducatif et culturel, 1965).

[6] Les éditions: 1933, 1935, 1950, 1965, 1969, 1977; le radioroman, émission quotidienne de 15 minutes, du 5 sept. 1939 au 29 juin 1962; le téléroman, hebdomadaire de 1956 à 1970.

[7] Voir A. Sirois, "Le Roman (1900-1945)," p. 47.

celle de Groulx. Ce dernier prêche une mystique de la terre. Glorifiant le rôle protecteur de l'Église, il s'appuie sur le passé pour définir les Québécois comme un peuple de paysans catholiques et français.

Une caste religieuse, qui aspire à une théocratie messianique, manifeste alors son pouvoir dans tous les domaines: "l'autorité du prêtre occupe presque tout l'espace mental du peuple québécois".[8] D'après la terminologie sartrienne, cette période de l'apogée ultramontaine s'apparente à une "époque classique":

> Il y a classicisme ... lorsqu'une société a pris une forme relativement stable et ... lorsqu'elle confond le présent avec l'éternel et l'historicité avec le traditionalisme ... lorsque la puissance de l'idéologie religieuse et politique est si forte et les interdits si rigoureux, qu'il ne s'agit en aucun cas de découvrir des terres nouvelles à la pensée, mais seulement de mettre en forme les lieux communs adoptés par l'élite, de façon que la lecture ... soit une cérémonie de reconnaissance analogue au salut, c'est-à-dire l'affirmation cérémonieuse qu'auteur et lecteur sont du même monde et ont sur toutes choses les mêmes opinions.[9]

Ainsi, pendant longtemps, l'élite clérico-bourgeoise, afin de consolider des assises qui demeuraient précaires, va-t-elle célébrer la littérature classique française avec son didactisme, son respect janséniste des règles et son goût des antagonismes tragiques où le devoir l'emporte toujours sur la passion.

Le genre du terroir était un véhicule idéal pour la propagation de valeurs qui affirmaient la pérennité d'une race d'origine française -la terre, la famille, la foi, la langue, la tradition- la liant, par conséquent, au mythe. Ce type romanesque dépendait de l'idéologie ultramontaine et de l'idolâtrie des ancêtres, deux "processus de mythification" que nous avons étu-

---

[8] B. Lacroix, "Histoire et religion traditionnelle des Québécois (1534-1980);" p. 28.

[9] J.-P. Sartre, Qu'est-ce que la littérature? (Paris: Gallimard, 1964), pp. 116-117.

diés dans le chapitre précédent (voir supra, p. 215 et seq.). Le premier par son caractère apologétique réactivait un nouvel antagonisme de doubles, et le second dépendait du "lyrisme communautaire" unilinguiste propre au mythe.

A. Un nouvel antagonisme de doubles

Sous l'égide cléricale, les Québécois sublimèrent entièrement la "quête de puissance" historique qui les opposait aux Anglais. Nourris par la conviction messianique d'être un peuple élu, ils compensèrent leur fragilité politico-économique par une part spirituelle qu'ils opposèrent aux préoccupations matérialistes de la vie moderne, considérées comme des signes de corruption ou de "faiblesse" de l'âme. Forts de leur foi, de leur langue et de leurs traditions, ils cédèrent à l'Anglo-Saxon l'espace de la ville, synomyne du pouvoir néfaste de l'argent, de l'étranger et de la transgression, pour mieux s'enraciner dans l'espace de la campagne. Plutôt que de faire face à l'antagonisme culturel, on retrancha celui-ci dans un "lieu" interdit. Ainsi la haine raciale fut-elle plus ou moins camouflée dans une dialectique nouvelle. L'antagonisme historique fut intégré à toutes les forces indifférenciatrices de la ville.

En littérature, cette "vision du monde" fut adoptée par l'École Régionaliste à laquelle adhérèrent la plupart des écrivains. Ceux-ci, qui attachaient très peu d'importance à la valeur esthétique de l'oeuvre littéraire (son individualité), voulaient "restreindre l'inspiration des créateurs à chanter nos traditions et à peindre la vie des paysans".[10] Ce monothéisme littéraire suscista une querelle semblable à celle des Anciens et des Modernes -selon le mécanisme d'opposition des doubles- qui dura toute la première moitié du XXème siècle. C'est sous l'appellation "les Exotiques"

[10] Gaston Pilotte, "Victor Barbeau et la querelle du régionalisme," Études Françaises, 7, No. 1 (1971), 24.

que la critique regroupe aujourd'hui les quelques associations marginales qui, opposées aux Régionalistes, "se form(èrent) dans une quasi-clandestinité".[11]

Le prototype romanesque régionaliste fut esquissé par Damase Potvin en 1908: son Restons chez nous donna naissance à quelques soixante-dix romans agriculturistes échelonnés sur plus de quarante ans.[12] Réduite à sa plus simple expression, ce genre de roman ne présente qu'un personnage principal, la terre. Ceux qui y sont dévoués représentent les adjuvants; ceux qui s'en éloignent deviennent des "déserteurs" qui sont, soit punis, soit "récupérés".

Selon Antoine Sirois, la connotation néfaste de **l'image de la ville** qui se retrouve dans plusieurs littératures relève du mythe.[13] Partout, la ville se caractérise par son manque d'espace, son bruit, sa pollution qui entraînent la dégénérescence physique. Mais la ville est surtout l'endroit du péché -l'immoralité, la concupiscence, la cupidité, l'intempérance- et elle entraîne, avec l'anonymat, la dégradation de la famille et la destruction de tout lien communautaire. Si cette dénonciation se fait plus virulente dans le roman du Québec, c'est qu'il est admis que l'agriculture, en plus d'être la base de la prospérité comme le reconnaît toute société traditionnelle, peut seule sauver le groupe ethnique. L'antagonisme contre la ville dépasse ainsi la simple argumentation morale et se charge d'un "surplus" mythique.

---

[11] Lemire, Introduction au Dictionnaire, II, p. XXXIV; voir aussi p. XXXVI. Les plus célèbres furent Le Nigog (1918) et La Relève (1934-1948). Ce mouvement vers le plurilinguisme moderne fut lent et non sans causer des victimes; voir supra, p. 214-215, et post, pp. 354-355.

[12] Voir Lemire, p. XXIII.

[13] Voir "L'Image de la ville dans le roman du terroir d'expression française et d'expression anglaise," Canadian Review of Comparative Literature, 3, No. 3 (1976), 269-285.

Repaire maudit de l'Autre, la ville "rompt avec un ordre établi et donne l'impression du chaos, du désordre, du précaire, de l'éphémère ... (:) elle devient menaçante. Lieu aussi de l'apparence, de l'artifice, de l'illustion ... elle se présente comme une séductrice, parsemée d'embûches, de pièges, qui arrache aux hommes les biens véritables".[14] Associée à l'animalité, la monstruosité et l'enfer, la ville appartient au Régime Nocturne indifférenciateur de la transgression et de la violence.

L'espace rural, au contraire, qui est au fondement de l'ordre communautaire primitif, est associé au jardin édénique et à la thématique pastorale, images véhiculées par la Bible (ex.: Abel VS Caïn; l'on attribue la construction de la ville à ce dernier). Grâce à la nature, le paysan se rapproche de son créateur: "De ce milieu sain, près des sources, jaillissent des vertus que l'ensemble des romanciers attribuent à leurs protagonistes: des goûts simples, une habitude du travail, un sentiment de l'honneur, une volonté d'honnêteté et surtout un esprit de fraternité."[15] Ces caractéristiques sont favorables à la paix sociale en cherchant à éliminer les frictions entre les membres du groupe, à réduire les mimétismes qui conduisent à la violence.

Dans un même but, la Loi communautaire stipule le "comment désirer" en instituant les interdits. Le roman du terroir fait de même par l'entremise de l'imaginaire chrétien qui, à l'instar du mythe, détermine l'origine du mal dans la transgression de deux grands tabous: le péché d'orgueil, associé à la connaissance du bien et du mal (devenir comme des dieux), et la concupis-

---

[14] Sirois, "L'Image," p. 281. Cet espace maléfique est d'abord anglophone. Voir A. Sirois, "L'Étranger de race et d'ethnie dans le roman québécois," Recherches Sociographiques, 23, Nos. 1-2 (1982), 187-201. Voir aussi R. Hathorn, "Soldats, patrons et femmes 'fatales': figures de l'Anglais", Voix et Images, 6, No. 1 (1980), 96-115, et A. Vanasse, "La Notion de l'étranger dans la littérature canadienne," L'Action Nationale, 55, No. 2 (1965), 230-236; No. 3 (1965), 350-358; No. 4 (1965), 484-488; No. 5 (1966), 606-611; No. 7 (1966), 844-851.

[15] Sirois, "L'Image", p. 272.

cence de la chair. Ceux-ci s'identifient aux deux "objets de désir" de la "quête héroïque", basées sur la psycho-biologie humaine: la recherche du pouvoir (le côté "historique" de l'aventure: l'agir, le faire) et l'accès à la femme (le côté sentimental individuel). Plutôt que de permettre à ces "quêtes" de se réaliser à l'intérieur de cadres sociaux très larges comme dans le roman héroïco-aventureux, le roman du terroir refuse au héros l'aventure et l'amour, redirigeant le processus mytho-héroïque vers d'autres buts: l'agriculture et le "mariage de raison".[16]

Comme l'agir aventureux qui correspond au "faire de l'argent" est interdit, les romanciers à la remorque du nationalisme ultramontain proposent au héros d'aller "faire de la terre".[17] Cette idéologie compensatoire s'effectue en deux stades. Il s'agit d'abord de rendre anathème l'émigration à la ville, surtout celle aux États-Unis, considérée comme une traîtrise à la famille et à la race,[18] pour ensuite proposer au héros une "quête" dont il

---

16 Un révélateur de cette démission devant la "quête du pouvoir" serait la tentative de remplacer les livres de sciences occultes, qui promettaient la richesse et l'amour, par Le Véritable Petit Albert (1861) de J.-N. Duquet. Cet essai propose comme moyens d'acquérir les véritables richesses du peuple: l'économie domestique, l'agriculture et la colonisation. Malgré une deuxième réédition (1881), cette entreprise idéologique est relative lorsqu'elle est comparée aux 28 rééditions du Petit Albert et aux 45 du Grand Albert. (Cf. L'Influence d'un livre). Ce dernier phénomène révèle comment le désir d'appropriation inhérent à l'homme s'extériorise de façon névrotique lorsque les avenues à l'agir historique sont bloquées. Voir le Dictionnaire des oeuvres, I, p. 753.

17 E. Bouchette lança inutilement son mot d'ordre, "Emparons-nous de l'industrie!", en réponse à la célèbre injonction de L. Duvernay, "Emparons-nous du sol!". Cette transformation industrielle que Bouchette préconisait dans Robert Lozé (1903) faisait suite à l'idéal agricole et manufacturier de Gérin-Lajoie dans Jean Rivard, tout en le poussant plus loin. J.-C. Harvey avec Marcel Faure (1922) osa faire évoluer les aspects socio-économiques d'une façon si radicale que "les partisans du terroir ... allèrent jusqu'à noircir sa réputation". Dictionnaire des oeuvres, II, p. 660. Ceux-ci rejetaient les buts du commerce et de l'industrie "compris dans cet aphorisme, devise du matéralisme moderne: faire de l'argent". E. Choquette, La Terre (Montréal: Beauchemin, 1916), p. 287.

18 G. Rousseau, L'Image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930) (Sherbrooke: Éd. Naaman, 1981).

n'aura pas à rougir, celle de la colonisation des "pays d'en haut". Il importe ici de différencier cette entreprise agriculturiste (diurne) de la vie d'aventures et de défis des "voyageurs" et des "coureurs de bois" à laquelle se rattachait celle des draveurs et des bûcherons (nocturne). Ceux-ci, d'esprit rebelle et a-communautaire, voulaient se libérer des contraintes sociales, préférant satisfaire leur désir de liberté. Ce nomadisme s'opposait à la vie sédentaire des habitants.

Pour plus de clarté, il convient de schématiser les "doubles antagonistes" que la "quête" romanesque du terroir met en jeu (voir ci-après).Rappelons que les valeurs collectives (du sédentaire) que ce type de roman défend appartiennent au Régime Diurne et les valeurs individuelles (du nomade) au Régime Nocturne.[19] La colonisation que chante le roman du terroir offre de façon ambivalente un mélange des deux espaces de l'imaginaire: le Diurne sédentaire s'appropriant certaines caractéristiques du Nocturne nomade. C'est ce que Warwick surnomme le "Pseudo-Nord" qui, dit-il, est "basé sur la fusion délibérée de valeurs héroïques et domestiques". Ainsi s'explique que le terroir puisse prendre un aspect contestataire "exprimé typiquement par les symboles des Pays d'en haut", en opposition surtout à la ville et à l'Anglais, mais aussi à la vie tranquille de l'habitant.[20] Cependant, le défricheur n'est que l'ancêtre du paysan: sa détermination et son énergie sont mises au service de l'expansion collective, elles n'existent pas en raison d'une révolte ou d'un goût d'individualité et de liberté. Aussi la

---

[19] André Vanasse, dans sa thèse de maîtrise "Le Temps et l'espace dans le roman paysan canadien (1914-1950)" (Université de Montréal, 1963), démontre que le temps est associé à la vie sédentaire liée au cycle des saisons et à un conservatisme acharné (ses symboles: les saisons, la terre, le prêtre, la mère, la maison, la cuisine, le poêle) tandis que l'espace invite à la vie nomade et aux voyages (ses symboles: la forêt, l'eau, la route, l'étranger, le survenant, l'émigré).

[20] Warwick, The Long Journey, (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1968), p. 41; du même auteur, "Un Retour aux mythes de la terre," Études Françaises, 9, No. 4, (1973), 298.

colonisation ne représente-t-elle pas une dynamique tournée vers l'avenir, mais une force réactionnaire à la défense des structures sociales traditionnelles.[21]

ANTAGONISMES DU ROMAN DU TERROIR

Collectivité: (DIURNE)
vie sédentaire (le bien) ..... l'habitant

- la race
- la famille
- le mariage pratique

VS ..... ambiguïté — le colon, le défricheur, le bûcheron, le draveur — **Pseudo-Nord**

le coureur de bois, le voyageur — **Nord Mythique**[22]

Individualité: (NOCTURNE)
vie nomade (le mal).....

- le voyage
- l'aventure
- l'amour

du village à la ville
l'émigration

Il importe aussi de différencier le "lieu" mythique des occupations rencontrées dans le roman du terroir:[23]

---

[21] C. Morissonneau étudie les conséquences réelles de cette idéologie dans Le Mythe du Nord québécois: la terre promise (Montréal: HMH, 1978).

[22] Jack Warwick, dans The Long Journey, reconnaît la relation intime existant entre le "Nord Mythique" et le voyage (aventure individuelle) hors de la communauté; p. 15. Expliquant la dichotomie de Nord-Sud (1931) de L.-P. Desrosiers, il précise qu'il faut voir dans la Californie une extension du rêve du voyageur: le sud s'identifie alors au "Nord mythique" alors que les "Hauts" sont assimiliés à la vie sédentaire; pp. 39-40.

[23] Voir A. Vanasse, "Le Temps," p. 39 et Janine Boynard-Frot, "Espace de l'homme, espace de la femme dans le roman du terroir canadien-français de 1860 à 1960," (Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 1978), pp. 74-103.

1. Dans l'espace du rang, l'habitant, mais surtout le défricheur et le colon jouent le rôle de (speudo-)héros: ils conquièrent la terre, la soumettent à leur volonté.

2. La situation du bûcheron et du draveur est plus ambiguë: ces métiers, qui ne sont que passagers, permettent l'acquisition d'une terre (la "quête" agriculturiste) ou d'un surplus monétaire, tout en satisfaisant un goût d'aventure. L'hiver, l'habitant pouvait, libéré des travaux des champs, fuir la vie sédentaire passive réduite à la cuisine sous le contrôle de la femme. Cependant, le véritable "lumber-jack", qui sacre, boit et dépense follement ses payes, est exclu du roman du terroir. Par sa liberté, il rejoint les personnages néfastes du survenant, de l'émigré et même du colporteur et de l'indigent (le "quêteux").

3. Quant au villageois, dans la perspective de l'habitant, il est un dépossédé: il est à la retraite ou malade, ou encore incapable d'assumer le travail de la ferme. Le village est aussi un lieu d'indifférenciation avec ses hôtels mal famés et sa population plus hétérogène. À ce lieu trouble et trompeur, qui baigne dans la matérialité et qui sert de tremplin à la ville, s'oppose l'espace spirituel de l'église qui tente de l'assainir.

Dans les coulisses du roman rural, nous retrouvons **le personnage féminin.** Celui-ci, selon Groulx, "figure la nation nantie ... de valeurs spirituelles fondement de son existence, héritage à préserver et à transmettre intact. Ainsi la femme naît avec la beauté, la bonté, le dévouement, l'abnégation, la soumission; elle conserve ces attributs et les transmet".[24] Janine Boynard-Frot conclut, à la fin de son étude sur la femme dans la littérature du terroir de l'entre-deux-guerres, que ce personnage se révèle être l'objet d'une dépossession réalisée en deux temps:

> Dépossession d'un sujet potentiel réduit à l'état d'objet par non-attribution du savoir, suivie d'une dépossession de cet objet vidé de sa substance constituée d'une force de travail et d'une force de reproduction. Objet parmi les objets, la femme ne peut donc, en aucune manière, être impliquée comme sujet dans la doctrine nationaliste, toute émanation de son savoir étant réduit au vouloir-vivre et n'ayant d'issue qu'en un devoir-vivre collectif plus communément appelé sacrifice.[25]

---

[24] Janine Boynard-Frot, "La Femme et le nationalisme dans le roman du terroir de l'entre-deux-guerres," Voix et Images, 3, No. 1 (1977), 68.

[25] Ibid., pp. 68-69. Voir aussi sur ce sujet le troisième chapitre de la thèse de G.A. Black, "The Treatment of Love," pp. 110-168.

Afin de démontrer la nocivité de l'amour-passion, celui-ci implique habituellement un antagonisme qui rend le mariage impossible, le mine moralement ou conduit à l'assimilation culturelle: un(-e) paysan(-ne) français(-e) catholique VS un(-e) citadin(-e) anglais(-e) protestant(-e) aventurier(-ère).[26]

Les personnages du roman du terroir ne survivent que par la négation de leurs amours (plus souvent chez la femme) et de leur indépendance (plus souvent chez l'homme). La dimension socio-culturelle contre toute influence indifférenciatrice (plurilinguisme) importe seule. Pourtant, bien que les antagonismes mythiques soient bien en place, jamais de vraie "bataille pour le pouvoir" n'a lieu. Le protagoniste, au risque de son salut et de sa vie, se voit démuni de toute initiative: il est incapable de partir en "quête" ou, s'il en est capable, il en revient vaincu bien que cette défaite soit camouflée comme une victoire. Cantonné sur un territoire restreint et dans une attitude défensive, le héros cultive ou colonise ("quête" sublimée) par devoir, comme par devoir il se marie. Au contraire du mythe, le "danger", symbolisé surtout par la ville corruptrice et anglophone et par l'émigration, demeure présent à la fin du récit. Aussi l'auteur compense-t-il cet accroc à la "résolution mythique" par une célébration emphatique de la "Présence communautaire".

---

[26] Claude Paysan (1899) d'Ernest Choquette est le seul roman de la terre (mis à part Maria Chapdelaine) qui est plus une histoire d'amour qu'une étude de moeurs rurales. Selon M. Lemire, c'est "le roman d'amour que le contexte social permettait d'écrire" et qui, malgré ses éléments psychologiques, n'a jamais atteint "le roman d'analyse intérieure". Le protagoniste ne possède pas les mots pour exprimer son amour: aussi son monologue intérieur est donc vite épuisé. De la thèse du terroir, ce roman garde l'antagonisme plus ou moins marqué contre la ville (l'héroïne, d'une autre classe sociale, meurt de la phtisie) et contre l'aventure (l'ami du héros revient du pays de l'or désillusionné). L'originalité de ce roman est que le héros se tue par amour, pour avoir aimé une citadine malade. Dictionnaire des oeuvres, I, p. 128.

B. Un lyrisme unilinguiste stéréotypé

Sans "l'ouverture au monde" de l'aventure, l'espace imaginaire du pays se trouvait amputé de tout pouvoir réel, étant coupé du processus historique même, "force horizontale" active qui débouche sur l'avenir. Conséquemment, cet espace se dilata sémantiquement suivant la "force verticale" mythique du passé: l'histoire des ancêtres et leurs traditions devenaient après Dieu le point ultime de référence. Les préoccupations formelles et esthétiques, de même que le choix d'un sujet, étaient soumises à une éthique religieuse, nationale et rurale. Prisonnier d'une structure mytho-idéologique, le romanesque du terroir ne pouvait donc que se répéter d'un roman à l'autre sans originalité à la façon d'un rituel sacro-religieux en fonction de la "survivance" de la communauté. Les oeuvres de Mgr Savard, surtout Menaud, maître-draveur avec son ton et ses personnages épiques et La Minuit,[27] roman mythique par excellence du monde rural, offrent sans doute la plus grande réussite de cette incantation lyrique qu'un auteur ait adressée à la communauté.

Comme dans la légende folklorique, le récit de ce type romanesque se caractérise par une chronologie rigoureuse souvent interrompue par le narrateur omniscient -toujours le romancier- qui emploie un langage direct comme s'il s'adressait à la foule.[28] Comme le conteur, celui-ci est animé d'un souci d'authenticité véridique, non seulement de dire vrai mais de prêcher LA vérité. Le rythme "interne" de l'oeuvre appartient à la "vision du monde" dominante, toute préoccupée de créer un climat favorable pour sauvegarder l'âme héréditaire.

---

[27] Dans ce roman, Savard, a su rejoindre, grâce à son ton contemplateur devant la nature et à sa notion d'un Cosmos lié au rituel religieux, l'exaltation mystique-mythique que l'homme "primitif" éprouvait à l'égard du monde dans lequel il vivait en symbiose.

[28] L'interversion de la chronologie du premier chapitre dans Le Survenant indique le déclin de cette forme de romanesque. Sur les traits définissant le "roman de fidélité", nous nous sommes inspirés de l'étude d'Henri S. Tuchmaïer, "L'Évolution de la technique," pp. 67, 127-132, 172-177, 221-223, 257, 261-263, 279.

Ainsi l'action, rejetant l'éparpillement des lieux et des personnages de l'aventure -l'exotisme- se situe-t-elle toujours au pays natal. La détermination de l'époque y est parfaite, mais lorsqu'il s'agit d'une description non idyllique les lieux demeurent non identifiables. Les protagonistes, aucunement individualisés, servent d'accesssoires à une idée.[29] Une dynamique morale extérieure, lien de causalité externe, les anime et les détermine selon que leur volonté est chancelante ou triomphante. Les personnages, en effet, sont marqués d'un manichéisme -propre au mécanisme victimaire mythique- semblable à celui du roman populaire.[30] Le principe du mal dérive de l'argent (la quantité: le matérialisme) et de ce qui y est associé: les leurres de la ville et de l'émigration, le commerce, l'industrie et la finance anglo-saxonnes. L'amour est le principe du bien (la qualité: les valeurs spirituelles), mais au Québec celui-ci est purgé de toute sensualité: il représente surtout l'amour-charité entre les membres de la communauté. Les liens économiques et les relations personnelles sont totalement "submergés" par le statut moral.

Cette brève analyse de la technique du roman paysan québécois nous permet de l'identifier au **roman-idylle bakhtinien** dont les caractéristiques se résument en trois points majeurs.[31] Premièrement, la vie idyllique est liée organiquement à un espace particulier, microcosme qui se suffit à lui-même. L'unité de ce lieu contribue à créer un rythme cyclique où les hommes vivent génération après génération les mêmes expériences dans des conditions identiques: identité de langue, de religion et de moeurs. Ce "temps organique" de

---

[29] Maria Chapdelaine et Séraphin Poudrier sont les premiers individus réussis du roman du terroir: c'est à travers eux que le monde est saisi. Ils sont cependant encore intimement dépendants d'une "conscience" collective.

[30] M. Angenot, Le Roman populaire, pp. 50-51.

[31] Voir Bakhtine, Esthétique, pp. 367-383.

l'idylle est juxtaposé "au temps vain et émietté de la vie urbaine, voire du temps historique".[32]

Deuxièmement, l'Histoire qui y est stable, s'harmonise au retour cyclique des âges de l'homme: amour, mariage, naissance, labeur, manger, boire, mort. Ces étapes, qui tendent toutes à être d'égale valeur, ont un caractère éminemment social et sont souvent estompées et sublimées. Ainsi, ce qui touche à la sexualité, surtout dans l'idylle amoureuse, est raconté dans des termes métaphoriques en relation avec la nature (cf. la première partie d'Angéline de Montbrun).

Enfin, une troisième caractéristique qui déborde sur les deux autres: les limites temporelles disparaissent au profit d'une participation cosmique. Les travaux agricoles créent un lien réel entre les phénomènes naturels et les épisodes de la vie humaine. Le travail de la terre transforme les actes quotidiens, les dépouille de leur caractère privé, pour en faire des événements essentiels de l'existence. Bref, l'idylle, par son idéologie agriculturiste dans des conditions plus ou moins féodales, rétablit le temps folklorique et ainsi se rattache au mythe.

Plusieurs critiques on traité de ces liens mystiques reliant le Canadien français à la terre. Retenons entre autres l'étude de Maurice Lemire sur le mythe de la terre paternelle et celle de Soeur Sainte-Marie-Eleuthère sur le mythe maternel de la terre afin d'éclaircir la notion du "mythe de la terre" qui, d'après ces titres, semble contradictoire.[33] En fait, ces deux qualificatifs peuvent être attribués à la terre selon que la prépondérance est accordée à son principe d'autorité ou à sa fertilité. Dans le premier cas, la terre est liée à Dieu par son immuabilité en ce qu'elle exige l'absolue

[32] Bakhtine, Esthétique.

[33] M. Lemire, "Le Mythe de la terre paternelle," Le Merveilleux, pp. 55-56; Soeur Sainte-Marie-Eleuthère, La Mère dans le roman canadien-français (Québec: P.U.L., 1964), pp. 13-17, 52-61.

soumission du paysan à ses besoins et à son rythme saisonnier. La relation entre la terre et le père, déteneur de l'autorité ancestrale, est alors privilégiée. Tous les autres personnages en dépendent et le problème de la succession surgit de façon obsédante. La relation terre-père et la transmission du patrimoine sont deux éléments capitaux traités par la plupart des romanciers.

L'expression "terre paternelle" insiste sur des rapports d'appartenance et de propriété, sur les traditions du passé et l'Histoire du pays natal: notions de pouvoir reliées au Régime Diurne. "Terre maternelle" renvoie plutôt à la participation de l'homme au culte agraire qui, ritualisant les origines de la vie, dépend du Régime Nocturne. Ainsi utilise-t-on des termes nettement sexuels pour décrire la relation de l'homme à la terre: "Elle faisait corps avec lui; dans son esprit elle prenait figure d'être aimé; intérieurement il lui parlait pendant que ses yeux lui manifestaient son idôlatrie ... La terre était sa grande charmeuse, sa maîtresse, sa passion".[34] Par la terre, le paysan sublime tout le côté passionnel de la "quête amoureuse" interdite. Il faut ajouter à cette dialectique l'aspect de la mère nourricière qui donne aux hommes les fruits de sa moisson et qui les assure d'un sens d'appartenance et de sécurité.[35]

Au contraire de l'appellation "terre paternelle" qui garde, bien que de façon problématique, un certain sens actif en rappelant la lignée patricarcale et la race des générations passées, "terre maternelle" souligne la

---

[34] L.-P. Côté, dans La Terre ancestrale, cité par M. Lemire, "Le Mythe," pp. 60-61.

[35] Au mythe de la terre, Soeur Sainte-Marie-Eleuthère ajoute ceux de la forêt, de l'espace et de l'argent qu'elle qualifie aussi de maternels. Il est possible de relier ces trois "mythes" à la mère, du fait qu'associés à la vie aventureuse (le coureur de bois) ou à l'interdit (l'alcool, l'argent), ils appartiennent au Régime Nocturne de l'imaginaire, au plaisir dionysiaque du Paradis perdu de l'Enfance, lequel correspond mythiquement à l'Éden et remonte anthropologiquement à l'hominien.

dépendance et la passivité de l'homme à son égard. Vues de plus près, cependant, ces deux conceptions métaphoriques dénotent une démission, condensant le refus de l'aventure et de l'amour-passion inhérent à ce romanesque. La première souligne l'idolâtrie du passé, marquée par une négation du processus historique, et la seconde révèle l'emprisonnement de l'homme dans l'espace limité de la ferme. Renfermé sur lui-même, celui-ci n'a plus que la possibilité de thésauriser narcissiquement.

Ce défaut du paysan, Claude-Henri Grignon, l'a immortalisé dans Un Homme et son péché. Comme ce roman a su captiver pendant plus d'une génération l'attention des Québécois, il convient d'analyser ses structures afin de déterminer, s'il y a lieu, comment celui-ci s'écarte de la norme du romanesque du terroir précédemment étudié.

2. "Un Homme et son péché" ou un paysan perverti

À partir de 1930, les romanciers québécois, influencés par les auteurs français réalistes du XIXème siècle (Balzac, Maupassant) et "traditionnalistes bourgeois" du début du XXème siècle (P. Bourget, H. Bordeaux), se dégagent du déterminisme moral rigide du "roman de fidélité" pour décrire d'un oeil plus critique la vie rurale et ses problèmes quotidiens. D'automates qu'ils étaient, les protagonistes prennent vie: ils se révèlent par des actes, des sensations et des sentiments. Avec Séraphin Poudrier, Grignon réussit à créer le premier caractère vivant des Lettres québécoises. Quoique pourvu d'une certaine individualité, ce personnage demeure un type social qui se rattache étroitement à des préoccupations socio-religieuses. Cette dépendance expliquerait "l'effet de brouillage" dont parle Gérard Bessette, en ce qu'il est impossible de distinguer la pensée de Séraphin des jugements du

narrateur:[36] le romancier ne pouvait se distancier de son protagoniste parce qu'il était incapable de se distancier lui-même de l'idéologie mytho-terrienne.

Bien qu'il fut un ardent défenseur du Régionalisme littéraire,[37] l'attitude de Grignon à l'égard de la valeur esthétique de l'oeuvre et même du traitement du sujet est, elle aussi, ambiguë. Par son refus apparent de l'idylle paysanne, par sa préoccupation technique et surtout par son traitement de la sexualité, cet auteur démontre une individualité romanesque peu commune à l'École du terroir. Deux sortes d'interprétations critiques à Un Homme et son péché résultèrent de cette attitude ambivalente. D'une part, on étudia l'avarice au détriment du thème de la sexualité, bien que celui-ci soit un pôle majeur du roman: le titre d'ailleurs conduisait à cette méprise.[38] D'autre part, confondant la technique réaliste avec la représentation vraie du réel, on accentua son "réalisme authentique" qui "se refus-(ait) à célébrer, comme (les autres romans), la terre canadienne sur le mode du lyrisme élogieux".[39] Ainsi, les structures mythiques -chrétiennes et agriculturistes- qui en sont à la base étaient dissimulées. Par l'occultation de l'obsession sexuelle, la "quête amoureuse" devenait invisible, alors que ce qui, au premier abord, semblait un portrait relativement fidèle du réel camouflait un sermon ultramontain contre le matérialisme ("Vous ne pouvez servir Dieu et l'argent!" dit l'Évangile) et contre l'individualisme: un refus de toute "quête de puissance", qu'elle soit économique ou idéologique.

---

[36] G. Bessette, "Autour de Séraphin," Une Littérature en ébullition (Montréal: Éd. du Jour, 1968), pp. 105-107.

[37] Voir G. Pilotte, "Victor Barbeau," pp. 37-41.

[38] Entre autres Louis Dantin, Rex Desmarchais, A. Laberge et M.-A. Lamarche, de même que les "histoires littéraires": voir par exemple celle de M. Ducrocq-Poirier, Le Roman, pp. 312-318.

[39] M. Servais-Maquoi, Le Roman, pp. 129, 147.

G. Bessette et Claude-Marie Gagnon[40] questionnèrent ce curieux silence sur l'aspect sexuel du roman. Leurs analyses symboliques étudient principalement l'inconscient du protagoniste. Nous "ouvrons" ces images freudiennes, interprétées à partir de la famille bourgeoise, en les abordant selon une approche anthropologique universelle. Mettant de côté le réseau métaphorique, Alain Piette s'attarde à l'organisation textuelle. À partir des codes culturels (selon la méthode de R. Barthes dans S/Z), cet auteur détermine des systèmes sémiques composés de "couples oppositionnels" qui lui fournissent "la clef du modèle idéologique du texte", à savoir l'agriculturisme ultramontain.[41] Ce procédé est semblable au nôtre, lequel étudie synchroniquement des séquences ou des rapports qui se répètent dans le texte suivant la polarité antithétique propre au mythe du Diurne VS le Nocturne: c'est-à-dire le groupe communautaire hiérarchisé VS les puissances du désir qui conduisent à la violence.

À la lumière des structures mythiques, il est donc possible de miser sur le commun dénominateur de ces diverses critiques littéraires. Notre analyse cherche entre autres à approfondir leurs données complémentaires, les réinterprétant suivant la dialectique mimétique-victimaire (Girard) et symbolique (Durand) de notre schéma structurel.

A. L'avarice, une "quête de puissance" corrompue

L'avare s'extasiant devant sa bourse d'écus est un poncif littéraire qui, en Occident, découle de l'opposition judéo-chrétienne du riche VS le

---

[40] C.-M. Gagnon, "Concupiscence et avarice chez Séraphin Poudrier," Voix et Images, 1, No.2 (1975), 196-205.

[41] A. Piette, "Un Homme et son péché: innocente avarice ou le masque idéologique," Voix et Images, 4, No. 1 (1978), 107-126.

pauvre.[42] Grignon incarnait dans le milieu canadien-français un type universellement reconnu dont il importe de déterminer la source. La passion de l'or et, par extension, de l'argent -le système monétaire étant encore fondé sur des réserves d'or- repose sur une "quête de pouvoir" illimitée: le rêve de devenir puissant comme un dieu. **L'or** est un **signe d'absolue perfection** (l'Âge d'or d'Hésode) qui, par son caractère solaire et igné, appartient à la divinité suprême et à son représentant, le roi.[43]

Lié au feu, il est culturellement la meilleure image de Dieu: il sauve l'homme du froid, l'aide à construire par la métallurgie ou fait oeuvre de destruction (cf. le Buisson Ardent ou Sodome et Gomorrhe). La symbolique théologique "invoque l'étymologie du mot séraphin pour déclarer que ces intelligences supérieures sont incandescentes, pour leur attribuer les propriétés et les attributs du feu".[44] Non seulement le prénom de Séraphin se rattache à la puissance du feu divin, mais de même le nom Poudrier: une poudrière étant un magasin d'explosifs. Métal poli qui renvoie la lumière, l'or est associé à Apollon, dieu du soleil. Comme idéal d'élévation et de rationalisation, il relève donc des principes de structuration du Régime Diurne. Ainsi l'aptitude à calculer de Séraphin acculait-il tout emprunteur "à une grande admiration pas très éloignée de la crainte" (57): il aime l'ordre (56) et la précisison (58).

Comme symbole de richesse, de domination et d'immortalité, l'or s'identifie anthropologiquement à l'activité conquérante du mâle contre tout adver-

---

[42] Cf. Le Marchand de Venise de Shakespeare, L'Avare de Molière, Turcadet de LeSage, Grandet de Balzac, Le Joueur de Dostoïevsky, Le Chevalier avare de Pouchkine, etc ... et Ubu-roi de Jarry.

[43] Voir Éliade, Traité d'histoire, p. 253; "Or", Dictionnaire des symboles et Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires (Paris: Éd. Fernand Nathan, 1978).

[44] "Feu", Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires.

saire, donc à l'aventure. Dans la mythologie grecque, l'or d'Apollon est protégé par des serpents, Hercule doit subir des épreuves pour acquérir les pommes d'Hespérides et Jason doit combattre un monstre pour la Toison d'or. Chez les chrétiens, le Christ ressuscité est symbole de lumière, du soleil et de l'Orient et les objets du culte, comme dans d'autres religions, sont fabriqués d'or. Au Moyen Âge, le rêve alchimique de "faire de l'or" se doublait d'une "quête mystique". Enfin, la fascination de l'or est depuis toujours une constante de la mythologie populaire: la poule aux oeufs d'or, le trésor caché, l'anneau d'or, l'El Dorado, la ruée vers l'or, les coupes et médailles d'or des gagnants sportifs, etc ...

"Maître Séraphin" (17) présente la même détermination à posséder la puissance symbolisée par l'or: il rivalise contre tous avec une "main de fer" (23) pour l'acquérir et cette passion a toutes les caractéristiques d'une religion dont il est le dieu suprême. Selon M. Servais-Maquoi, les "deux principales constantes" de la conduite de Séraphin sont l'avarice et "un égoïsme forcené".[45] Il s'agit d'une seule et même tentative de divinisation: "êt(re) le premier, toujours le premier" (173). Cette élévation symbolique est bien marquée en fonction d'une localisation cultuelle.

Le "haut-côté" (21), refuge de Séraphin qui est interdit à Donalda, détermine un espace sacré hors de la vie quotidienne, mais bien connu par tous les gens du village (27). Ce lieu austère qui ne voit jamais le soleil et ne connaît pas la chaleur d'un poêle (24) est relié à la mort: il y fait toujours "froi(d) comme un caveau" (27) et c'est là que le cadavre de Donalda, comme déjà ceux de trois générations de Poudrier, sera exposé. Dans le "secrétaire en acajou" qui est "la gloire à Séraphin" et dont il ne s'approche qu'avec "vénération" (23), l'on reconnaît l'autel sacrificiel où

---

[45] M. Servais-Maquoi, p. 137.

"l'impitoyable prêteur" rédige ses contrats malhonnêtes (23). À l'étage supérieur, se trouve la "chambre mystérieuse" (26) et "secrète" (77) qui est "barrée et cadenassée" (26) -la clé est symbole d'autorité: les clés de Saint-Pierre, celles de la ville ... - et s'identifie au Saint-des-Saints. C'est là que se trouvent "séparé(s) du monde ... les trois sacs d'avoine (qui) représentaient ... le seul Dieu en trois personnes" (26), lequel était symbolisé par une "bourse en cuir" (du latin bursa: outre): coupe mystique, reliée à l'animalité, qui contenait l'or, "nourriture de permanence (et) d'éternité" (57).[46]

Le texte passe ainsi constamment du Régime Diurne, qui structure le rêve de puissance de Séraphin, au Régime Nocturne qui est propre au culte religieux: le rituel permet sans péril de descendre dans l'indifférenciation totale. Ainsi s'explique l'"intérieur baroque" du haut-côté (23) et l'indescriptible chaos du magasin (24). Rappelons que la crise sacrificielle, qui est commémorée dans le rituel, est caractérisée par le festin, l'orgie et la fête qui tournent à la violence généralisée d'où surgit la paix après le sacrifice victimaire. La passion de Séraphin -"L'or, l'argent, les billets de banque, la vie, le ciel, Dieu. Tout." (77)- participe de même à la fougue dionysiaque: les dominantes digestive et copulative se répondent l'une l'autre dans une même volupté violente. Séraphin caresse son or, il en mange et il le boit (25, 57-59, 77, 131, 157, 187-189).

L'ambiguïté, signe du sacré, caractérise au plus haut degré sa passion de l'or:

> Elle est tantôt insinuante et silencieuse comme le pus; tantôt elle se heurtait avec fracas à des abandons complets, à des instincts qui lui étaient contraires et qu'elle finissait cependant par anéantir ... (Enfin, elle) le précipitait dans des accès de rage ou de douceur infinie (26).

---

[46] Chez les Égyptiens, l'or était la chair du soleil et, par extension, des dieux et des pharaons. "Or", Dictionnaire des symboles. Aussi, cf. le Saint-Graal.

Son attitude, partagé entre "la luxure la plus parfaite" (26) et les "pires tourments" (49), relève à la fois du ciel et de l'enfer, comme celle du dieu primitif. Porteur de lumière céleste par son désir d'élévation, le protagoniste s'identifie à Lucifer par sa passion égoïste. Aussi, en tant que juge social, l'auteur condamne-t-il avec véhémence "l'infâme Séraphin" qu'il présente "dévor(é) ainsi qu'une torche vivante" par son péché (15).

Cette figure diabolique impose sa volonté néfaste sur toute la communauté par ses ruses, son hypocrisie (sa "voix mielleuse", 32, 37; sa "voix d'ange", 53) et ses mensonges. Il ne rencontre aucune opposition:

> ... il n'y avait pas un homme dans le comté qui valait plus que lui. Lui ... qui tenait tout le monde dans sa main. Peu d'hommes ... qui ne lui devaient de l'argent. Il était le possesseur et le maître (60, nous soulignons).

Ce **désir d'absolu pouvoir** le poursuit dans tous ses gestes. Quand il donne du thé à Donalda, il se croit "bon à l'égal des saints" (55). Quand celle-ci meurt, il croit que c'est pour lui que les gens viennent à la veillée du corps, et dans son orgueil il se "gonfl(e) ... de sympathie" (129).

En s'opposant à la valeur noble du travail et au progrès de l'humanité, l'or s'associe au Régime Nocturne: Séraphin "se laissait descendre ... dans cet abîme d'or" (131, nous soulignons). Plutôt que d'être mis au service du bien-être social, il est alors utilisé vilement et égoïstement. En son nom, tous les crimes sont permis, tous les tabous sont transgressés: "Il n'est guère que la femme avec qui, à ce titre, il puisse rivaliser; et il est significatif qu'on la couvre d'or".[47] Nous assistons alors à une "dégradation" des "quêtes" de la puissance et de l'amour. L'or est ainsi relégué aux ténèbres parce qu'associé aux passions illicites, à la violence la plus déchaînée et même à la folie (150). Son symbolisme rejoint le chaos

[47] "Or", Dictionaires des symboles et des thèmes.

indifférenciateur, l'animalité et le tabou qui entoure l'évacuation intestinale.

Le **freudisme** identifie l'avarice comme une névrose obsessionnelle caractérisée par un goût excessif de l'ordre et de la propreté, la parcimonie, l'obstination et un besoin d'idéalisation (ici, l'or en tant que symbole de puissance) et de repli sur soi-même.[48] Ces traits correspondent aux structures schizomorphes que présente le Régime Diurne poussé à l'extrême.[49] Séraphin, vivant dans sa "tour d'or", perd contact avec la réalité. Il analyse tout en fonction de la valeur monétaire, rêve de gigantisation et de transcendance, et enfin il vit en constant conflit avec son milieu. Selon la psychanalyse, cette fixation caractérielle est de type sadique-anal. À ce stade, l'enfant de deux à trois ans utilise ses excréments en tant que premiers objets bien à lui dans le jeu de puissance contre son entourage: rétention = individualisme VS don = acceptation du code social.

La rétention de l'argent chez Séraphin et son attitude sadique envers ses compatriotes sont semblables à la rétention des fèces pour l'enfant voulant confirmer son pouvoir sur la personne qui s'occupe de lui. Avec le temps, "l'objet à posséder" change, mais le jeu de la maîtrise de l'Autre demeure le même. D'après Freud et Ferenczi, il y a une corrélation entre le dégoût pour les fèces et l'époque où l'enfant commence à marcher.[50] Anthropologiquement, ce tabou est associé à l'évolution posturale de l'hominien et à son besoin de se différencier, de se "distinguer" de l'animalité: processus de distanciation et de sublimation lié à la naissance de la culture (VS nature).

---

[48] Voir C.-M. Gagnon, pp. 201-205.

[49] Voir Durand, Structures, pp. 207-215.

[50] "L'intérêt de l'enfant pour ses déjections subit sa première distorsion du fait que l'odeur des fèces lui devient désagréable et lui répugne." Ceci est probablement en rapport avec le début de la marche verticale. Sandor Ferenczi, Oeuvres complètes, II (Paris: Payot, 19687), p. 143, cité par C.-M. Gagnon, p. 203.

La passion névrotique de Séraphin de "faire de l'or" aux dépens de la communauté dévoile les mimétismes d'appropriation et d'antagonisme à l'état pur car dégagés de tous liens socio-économiques, religieux ou culturels. C'est pourquoi il est possible d'identifier immédiatement Séraphin au "mauvais double". Sa soif de pouvoir pour le pouvoir même relève du pur sadisme: il "se réjouissait de toute traînée de misère" (48); devant la douleur du vieux Sirois, il "se (met) à rire d'un rire cynique, d'un rire de damné" (154). Sa caractérisation l'apparente au monstre (le dragon mythique): "le dédain, ainsi qu'une bave immonde, coulait de sa bouche édentée" (17); "(le) loup affamé qui sort de la forêt n'est pas plus effroyable" (18); "menton maigre, long, pointu" (31), etc...

Dans "l'apothéose de sa laideur" (184), autant physique que morale, "l'infâme canaille" en vient à s'identifier au "diable" (29). Dans sa "quête de puissance" absolue, il s'approprie les attributs divins: il sait "lir(e) dans les gestes" (12), il est omnipotent et omniprésent: "Il possédait cette puissance de revenir quand il voudrait et de la façon qu'il voudrait à sa passion, pour lui plus vaste que l'espace" (56). Surtout, il s'arroge le droit de juger, de punir, de "sacrifier" son prochain, Lemont (34) ou quelque "pauvre diable (qu'il) allait égorger" (151).

La **religion nocturne de Séraphin** est au service de lui-même. Face à son or, "il se retrouv(e) réellement soi-même" (26), il s'y identifie (164, 192). Cet anti-héros renverse la dichotomie des valeurs du terroir: la quantité ("il caressait ces chiffres", 57) l'emporte entièrement sur la qualité (l'amour de Donalda et celui du prochain). Poudrier agit comme Charles Amand dans L'Influence d'un livre qui officiait des "rituels inversés", c'est-à-dire en fonction non pas du bien-être collectif, mais du sien propre. Par contre, alors qu'Amand se référait au Diable pour réaliser son désir de pouvoir, Séraphin ne croit qu'en lui-même et à son or. D'après Bessette,

"l'avare n'a pas la foi ... En tout cas, il ne croit pas à l'immortalité de l'âme ni par conséquent aux châtiments éternels". [51] Quand il a recours à Dieu, c'est de façon superstitieuse pour protéger ses possessions. De manière plus significative, le narrateur souligne l'insensibilité du protagoniste devant la nature qui est, selon lui, "le langage de Dieu" (149, 167).

Pour l'or, Poudrier "sacrifie" sa femme et chacun des membres de la communauté dont il est le créancier. L'épisode de l'emprunt de Lemont représente idéalement ce "rituel inversé" dans lequel l'avare "immole" une de ses victimes. Analysons cette scène-paradigme qui sera reprise constamment par la radio et la télévision. Comme tout emprunteur est considéré par Séraphin comme "un adversaire extrêmement dangereux" (30), l'avare "sur sa défensive" guette et épie Lemont (30). Ce dernier par son prénom Jean-Baptiste -le surnom de l'habitant canadien-français- s'identifie à la communauté, mais il demeure pour l'avare un "étranger" venu de l'Ontario et un "monstre d'impureté", surdéterminé négativement par ses cheveux roux (34).

La "bataille de doubles" entre l'usurier-sacrificateur et le "malheureux emprunteur" (33) est bien inégale: Séraphin "se réjouissait de voir son adversaire faiblir, perdre du terrain ... rapetisser ... suppli(er) (30). En "dévoil(ant) toutes ses affaires" (34), Lemont trahit une faiblesse dont l'avare va profiter avec ruse. Après avoir "tortur(é)" de son silence et "marqué ... de son oeil d'acier" (35) sa "proie" (36), Séraphin l'humilie et utilise même le chantage (38). Finalement vaincu, Lemont s'apprête à signer un contrat des plus désavantageux.

À l'instar du conte folklorique et du roman d'aventures, le Cosmos participe avec violence à ce pacte sacrificiel qui rappelle celui de Faust avec Méphistophélès: "un éclair, décrivant un Z violet aux pointes de feu, fendit le nord ... un coup de tonnerre précipitait du haut de l'espace sa cataracte

[51] Littérature en ébullition, p. 95.

de verre" (39, voir aussi 40). Le narrateur n'hésite pas pour décrire cette crise à recourir au rituel du sacrifice et à celui de la mort: "la plume grinçante qui avait fait crever tant de familles" (38) se substitue à l'arme sacrificielle, les connotations sanguines (l'encre violette, l'éclair violet, "le chandelier ... coloré en rouge", 41), le cierge allumé, l'eau bénite, le rameau et le "tonnerre qui roulait son Libéra" (41). La "scène de volupté" (43) avec la petite Célina que Lemont reconstitue et son désir de posséder "les milliers de dollars de Séraphin Poudrier" (44) participent encore de l'indifférenciation sacrificielle alors que tous les interdits sont levés.

Dans son individualisme forcené, Séraphin comme son ami Brassard, un beurrier qui "volait systématiquement" (171) sur la pesée du lait, est incapable de confiance envers qui que ce soit. Chacun veut tout s'approprier pour lui-même et se considère comme seul possesseur de vérité (173). Dans le radioroman, cette attitude égocentrique est plus courante: le désir d'acquisition, animé par le mimétisme d'appropriation, se retrouve chez maints personnages.[52] Dans le roman, signalons Brassard et le père Ovide (=avide), tous deux créanciers comme Poudrier, Lemont qui rêve de posséder l'argent de ce dernier pour s'enfuir avec Célina, et le vieux Sirois qui, avec nombre d'autres, voulait investir dans les mines de l'Ouest. Leur nom même symbolise cette aspiration diurne de s'élever, de devenir puissant comme Séraphin: brassard signifie une pièce d'armure, Le-mont et Sir-roi rappellent une verticalisation géographique et sociale. Si tous craignent et détestent l'avare, ils ne respectent pas moins celui-ci, admirant et enviant sa maîtrise (153).

Cependant, le discours oppose sans cesse les thèmes de la pauvreté et du don à celui de la richesse. Plusieurs personnages du radio-feuilleton affirment cette idéologie de conservation -surtout le curé, Séraphin et le notai-

[52] Voir R. Legris, Dictionnaires des oeuvres, II, p. 1122.

re- chacun "dans un domaine particulier, religieux, politique et socio-culturel (impliquant la patrie, la langue, la famille, l'éducation)".[53] Dans Un Homme et son péché, **l'affirmation de la Loi communautaire,** si elle est plus discrète parce que disséminée dans le texte, n'en est pas moins évidente. Alexis et le curé Raudin en sont les porte-parole. Le premier est le héros d'une "quête amoureuse" où le pragmatisme et la race l'emportent sur la passion. Le deuxième est le héros d'une "quête de puissance" spirituelle, basée sur l'acceptation du sacrifice de soi pour l'amour de Dieu.

Tous deux servent à réfuter l'égoïsme passionné de Séraphin.[54] À l'encontre de ce dernier, ils promeuvent des liens réciproques de bonne entente par une générosité semblable à la terre, intermédiaire divin, qui "admirable prodigue ... ne demande qu'à donner, donner encore, donner toujours" (73). Cette association de l'homme et de son dieu par l'entremise de la nature, que la narrateur chante avec poésie et insistance (148-150; 166-167) est le propre d'une société agraire. Mais "Poudrier ne voyait pas cette richesse. Il ne comprenait pas les beautés répandues par Dieu, à pleines mains, sur les êtres et sur les choses" (167).

Nous avons vu précédemment que le romanesque du terroir privilégie la thématique du paradis terrestre en l'opposant à la ville corruptrice. Or, dans Un Homme et son péché, la communauté reconnaît que la perversion existe à l'intérieur de ses propres limites. Pourtant la suspicion à l'endroit des étrangers demeure et même se confirme lorsqu'un certain Perdichaud (connotation péjorative: perdi-chaud) s'enfuit avec l'épargne de plusieurs. De plus, lorsque Donalda délirante rêve d'aller à la ville, ce lieu est encore

---

53 R. Legris, p. 1121.

54 D'après A. Piette, Alexis et l'abbé Raudin sont en position d'indépendance vis-à-vis de Séraphin. Le premier, malgré ses nombreuses dettes, ne semble pas faire partie des débiteurs de celui-ci. Quant au deuxième, par sa fonction sacerdotale, tout le monde dépend de lui, sauf Séraphin pour la conversation duquel il prie. Voir "Innocence," pp. 119-120.

associé à l'interdit et à l'indifférenciation (101). Enfin, dit le narrateur: "Des forêts entières coulaient ... emportées par le courant vers les villes industrielles qu'elles allaient nourrir du sacrifice de leur sauvage beauté" (150).

Une thématique plus développée est celle du "Pseudo-Nord" dont relève le titre du téléroman, "Les Belles Histoires des pays d'en haut", avec des personnages comme le curé Labelle, dont le roman mentionne "les traces héroïques" (96), et Arthur Buies (le converti). Par son ambiguïté, Alexis se rattache encore au "mythe du Nord". Autrefois, celui-ci était "un des meilleurs draveurs sur la Lièvre et la Rouge" (65): il défiait les dangers de l'eau associée à l'animalité et à la violence du sang. Comme le héros mythique, il présente encore les signes paradoxaux du sacré: "son visage (est) marqué d'une cicatrice au front, trace d'une blessure qu'il s'était faite ... lors d'une furieuse bataille à coups de poings et de coups de hache" (64). Il aime aussi "cour(ir) souvent la galipote", "dépens(er) comme un fou", chanter des "chanson(s) grivoise(s)" (49), blasphémer (189) et surtout il "sentait souvent la tonne et la femme" (172).

Comme le clown, Alexis participe au "chaos dionysiaque". Il était "gouailleur ... riait sans cesse" et aimait taquiner son cousin:

> Et, là-dessus ... dansant, mimant Polichinelle et Jambe-de-bois, (il) versait de grands gobelets de whisky blanc à toute la maisonnée, qui s'amusait ferme et qui se moquait de la misère et des menaces de l'avenir (50).

Lors de la "veillée-au-corps" (36), Alexis fournit en abondance vivres et alcool. Surtout, il se transforme en conteur, le grand-prêtre des "rites folkoriques". Lorsqu'il raconte "ses prouesses et ses batailles de l'époque où il dravait", les gens l'écoutent avec plaisir car "son récit avait quelque chose d'enlevant qui captivait les auditeurs" qui, conformément au rituel du conte, le croient ("il n'était point menteur", 134).

Par son ambivalence mytho-folklorique, Alexis s'identifie donc au "bon double": "fier, le torse cambré, beau, il dominait la plaine et la rivière" (65, nous soulignons). Il sert aussi de repoussoir à Séraphin par son ardeur au travail (49), son honnêteté (134), sa prodigalité (50) et sa fécondité (49). Avec Alexis, dont le nom même signifie en grec assistant ou auxiliaire, les valeurs chrétiennes de l'utopie agriculturiste (la qualité) supplantent le matérialisme nocturne (la quantité). Les attributs mytho-héroïques ambigus sont ainsi appropriés par les valeurs domestiques de l'idéologie de la colonisation (cf. le "pseudo-nord", supra, p. 286). La contestation d'Alexis est projetée dans le passé: celui-ci n'est plus maintenant qu'un "paysan par atavisme" (49). Ses fredaines n'ont rien de contestaire et Donalda, symbole de l'idéal ultramontain, prie pour sa "conversion ... afin qu'il lâche la boisson puis les femmes" (62); elle lui conseille de "fai(re) le bon garçon" (86).

Désintéressé de toute "quête de puissance", Alexis ne confronte jamais Séraphin si ce n'est que pour rire (50): il prend figure d'un père compréhensif qui consent par sa générosité aux effets néfastes de l'avaricieux sur Donalda, la femme qu'il aime, et sur la communauté entière. Il n'est capable que d'évasion dans l'alcool et dans des sarcasmes bien anodins. Sans doute est-il audacieux au travail et lorsqu'il sauve la vache de son cousin, mais, dans ses relations avec les autres, il est "prisonnier" du culte de la famille et de la Loi communautaire.

D'après Pierre Desrosiers, ni collectivité ni religion ne sont présentes dans le roman.[55] S'il est vrai que les personnages ne participent aucunement à l'Histoire, ceci ne les empêche pas de constituer une communauté. En fait, c'est précisément parce que ceux-ci vivent hors de l'horizontalité his-

---

[55] P. Desrosiers, "Séraphin ou la dépossession," Parti Pris, 4, Nos. 5-6 (1967), 52-62.

torique qu'ils forment une société agraire fermée, reliée au Cosmos chrétien. Cette "vision du monde" sous-tend le récit de façon explicite: des liens familiaux étroits relient les deux cousins et une image de la société traditionnelle apparaît dans la scène de l'hôtellerie (chap. IX), à la mort de Donalda et à celle de Séraphin. Plus important, selon nous, est la présence du "bon Dieu" (91) et de son "Envoyé" (94) au centre même du roman. L'apologie de l'abbé Raudin et sa fonction sacerdotale auprès de Donalda statuent l'ordre social et celui du récit. Donateur et rétributeur, Dieu est celui qui donne la vie et qui l'enlève (99): "ce qu('il) fait ... est ben faite" (110).

L'abbé Raudin, comme son nom l'indique, "rôde" sur ses fidèles -du latin rotare: tourner, encercler- afin de les protéger, mais aussi afin de les surprendre pour les juger car "le Jour du Seigneur arrive comme un voleur en pleine nuit" (1 Th. 5,2). Plutôt que de "se sent(ir) épié" (159) par les voleurs, Séraphin devrait craindre le jugement divin. Le texte marque nettement cet antagonisme entre le prêteur avare et le prêtre dévoué, lequel est "là pour empêcher le flambeau du Christ de s'éteindre aux souffles du matérialisme" (95).

La meilleure **antithèse entre ces deux idéologies irréconciliables** est présentée magistralement dans le rituel que chacun "officie": Séraphin forçant Lemont à signer un contrat et le curé Raudin administrant l'extrême-onction à Donalda. Grâce à leurs liens respectifs avec la "quête mythique", il est possible d'établir un parallèle entre ces deux "scènes":

QUÊTE MATÉRIELLE: l'or Séraphin VS Lemont	**QUÊTE SPIRITUELLE: le crucifix, le ciel** Raudin VS Donalda
1. Le haut-côté froid, en été.	1. Les sueurs de Donalda dans le grenier, en hiver.
2. Angoisses et tortures de Lemont (34).	2. Souffrance de Donalda.

3. Lemont "dévoile ... ses affaires" (34).	3. Donalda se confesse (92).
4. L'orage, le Libéra du tonnerre, la pluie massive (39-43).	4. La pluie et le tonnerre (91).
5. Donalda à genoux récite le chapelet (40).	5. Séraphin et Bertine à genoux (92).
6. Le secrétaire, une plume, de l'encre ... un cierge, un rameau, de l'eau bénite que Séraphin asperge (41).	6. Objets du rituel sur une petite table: cierge, rameau et eau bénite que le curé asperge.
7. Le document "lu deux fois, à voix haute" (42).	7. Les prières en latin répétées (93).
8. La vision impure et le désir d'argent de Lemont: plongée indifférenciatrice.	8. La vision innocente de Donalda (93), son délire indifférenciateur.
9. "Résurrection" de la nature, le chant de Lemont, la faim de Séraphin. Donalda: "Pauvre diable" (45).	9. La "veillée au corps": fête communautaire; Donalda, une sainte. Séraphin: "Pauvre vieille" (107).

L'effet des ressemblances structurales entre ces deux "quêtes de puissance" est d'opposer rigoureusement leurs résultats. Séraphin humilie et détruit financièrement Lemont pour sa propre jouissance, liée à l'accumulation matérielle. Toute la communauté souffre de telles transactions malhonnêtes. Au contraire, l'abbé Raudin se sacrifie pour ses fidèles afin de leur donner un exemple d'amour du prochain par son humilité et sa générosité qui, tout en assurant la paix sociale -en désarticulant les mimétismes d'appropriation et d'antagonisme- leur apportera la récompense de l'immortalité: devenir semblable à Dieu.

Cette dernière "quête" ne se fait pas, elle non plus, sans violence: elle exige le "dési(r) de mourir pour être avec Jésus-Christ" (99). Ainsi, en temps que grand-prêtre cultuel, le curé prononce des "paroles terribles ... qui déchir(ent) par lambeaux l'âme de la pauvre" Donalda (98): il lui demande d'être crucifiée à l'exemple du Christ (103). Le texte développe nettement ce **parallèle entre la mort de la paysanne et la passion du Christ** (paradigme chrétien de la "quête mythique" originelle):

LA MORT DE DONALDA	LA PASSION DU CHRIST
1. La nuit d'agonie (79-80); "c'est triste de mourir si jeune ... venez me chercher, mon doux Seigneur" (89);"J'accepte le calice" (103).	1. Au mont des Oliviers ... "éloignez de moi ce calice" ... puis acceptation de la volonté divine.
2. Sueurs (97) et crachats de sang (81).	2. Sueurs comme des gouttes de sang.
3. Séraphin refuse le docteur pour de l'argent; Alexis trahit sa promesse d'être de retour.	3. Judas trahit pour de l'argent; reniement de Pierre.
4. "(L)'aube ... décor(e) d'une couronne d'opales les sveltes épinettes" (80); "la lame aiguë de la toux qui rentrait dans les chairs" (79); "Bertine lui tendit la Croix du Calvaire" (89).	4. La couronne d'épines; la flagellation; la crucifixion.
5. Elle pardonne à Séraphin.	5. Le Christ pardonne à ses bourreaux.
6. Les paroles du Christ au bon larron (104).	6. Le bon larron.
7. "J'ai soif" (104).	7. "J'ai soif" (Jn 19, 28).
8. Dernier cri: "On m'a tuée ... M'man! M'man! Ah! quel beau soleil!" (104)	8. Dernier cri: "Père, Père, pourquoi m'as-tu abandonné ... Je remon esprit entre tes mains" (Lc 23,46).
9. "Vers les six heures du soir, la pluie (le tonnerre) ... réprobations du ciel" (91); à sa mort, "l'horloge sonnait neuf heures" (105).	9. "... la sixième heure ... l'obscurité se fit sur le pays tout entier ... jusqu'à la neuvième heure " (Lc 23,44).
10. Un "point de côté qui lui transperçait le corps" (79).	10. Le coup de lance.
11. "Séraphin pesa (sur la tombe) et un craquement d'os se fit entendre" (139).	11. Les soldats brisèrent les jambes des larrons.
12. L'ensevelissement ... "drap immaculé" (118).	12. Le linceuil.
13. La descente du grenier (118).	13. La descente de la croix.
14. Bertine et sa mère veillent le corps.	14. "Marie de Magdala et l'autre Marie assises en face du sépulcre" (Mt 27, 61).
15. Vision de Séraphin et rêve d'Alexis.	15. Apparitions aux apôtres.

À l'égard de la communauté, une différence essentielle existe entre la quête matérielle de Séraphin et celle spirituelle du curé et de Donalda. Le premier refuse avec véhémence et sarcasmes la "requête" de Lemont de lui remettre ses vaches. En retour, ce dernier veut égorger l'avare et lui souhaite malheur. Le cercle mimétique de représailles se perpétue. Par contre, le prêtre prie pour la conversion de Séraphin et il l'assure que son épouse "qui fut une sainte" (109) va prier pour lui. Le vrai chrétien, obligé d'aimer son ennemi, brise ainsi le mimétisme de la vengeance. Il importe peu que cette attitude à courte échéance perpétue l'injustice sur terre: pour lui, la vie terrestre n'est qu'un "long exil" (102) et les souffrances lui assurent l'immortalité. La "quête de puissance" est ainsi sublimée, transposée spirituellement comme nous l'avons déjà vu dans Angéline de Montbrun. Comme à l'origine, la victime qui est purifiée de tout le maléfique, se métamorphose en bienfaiteur divin pour le groupe social.

Malgré son désir de puissance, **Séraphin** demeure dépendant des deux ordres mytho-cosmiques -le chrétien et l'agraire- unifiés et propagés par l'ultramontanisme: sa passion est stigmatisée, mais elle est curieusement réappropriée. Ainsi, pour le christianisme, l'avarice qui est détestée en tant que péché capital, est un instrument de salut. Elle permet, par exemple, à Donalda de devenir une sainte. Elle est aussi un instrument d'humilité, parce que nul n'étant exempt de péché ne peut condamner Séraphin. Quant au rôle de celui-ci dans l'idéologie mytho-terrienne, il faut l'étudier en relation avec celui d'Alexis pour l'élucider. Ce dernier, par son ambiguïté, se rattache encore au héros mythique et à celui de la culture populaire. Aussi condamne-t-il, par ridicule ou simplement par contraste, la stérilité, l'inertie et la parcimonie de l'avare. Ces défauts sont irréconciliables avec le Cosmos agraire qui est fertilité, mouvement et générosité.

Dans les rythmes de la nature, la pensée rituelle reconnaît une alternance analogue à celle de l'ordre et du désordre sacrificiels auxquels parti-

cipe la communauté entière.[56] Selon Éliade, lors des cérémonies du Mai, l'on parcourait le village pour recueillir des dons dans chaque maison:

> Ceux qui refusent sont menacés en vers ou en prose, selon le cérémonial d'usage... Le groupe s'arroge ce droit d'injurier les avares en sa qualité de messager de la végétation: ... parce que l'avarice est nuisible à la collectivité tout entière, et parce que, dans un épisode dramatique comme l'est la venue du printemps, il faut que la substance vitale, la nourriture circule avec générosité à l'intérieur de la collectivité, pour promouvoir de façon magique le circuit de réserves cosmiques de substance vitale (verdure, troupeau, récoltes).[57]

Dans une telle société, les dettes créent entre les hommes des liens de reconnaissance. Ainsi dit le dicton: "Un service en amène un autre". Alexis qui ne se préoccupe aucunement de ses dettes et qui, lors de la "veillée-au-corps", donne en abondance nourriture et alcool, participe de cette "vision" sociale.

Vis-à-vis du groupe, l'avare remplit donc le rôle de "victime émissaire": la haine que tous lui vouent sert à l'unification de la communauté. Le mécanisme sacrificiel est toutefois annulé pour deux raisons "historiques": d'abord, parce que la propriété privée et le prêt sont reconnus légalement par la société traditionnelle, et ensuite parce que les liens familiaux qui rattachent Séraphin à l'ordre social sont inaliénables. Mythiquement, Séraphin tient du Régime Nocturne, mais il se rattache encore au groupe. Selon le processus psychologique de la dialectique mimétique esclave/maître, tous le détestent, mais aussi l'envient. Par son ambiguïté mytho-culturelle et par sa maîtrise financière, ce personnage rejoint le domaine du sacré. Débordant l'univers romanesque, il va "fasciner" -du latin fascinare: charme et maléfice- pendant longtemps le peuple québécois dont la culture dépendait alors d'un univers mythique semblable.

---

[56] Voir Girard, Violence, p. 139.

[57] Éliade, Traité, pp. 269-270.

B. Une "quête amoureuse" déniée

Jusqu'à récemment, le désir amoureux des personnages fut occulté par la critique au seul profit de l'avarice. Il le fut aussi lorsque l'on transposa le roman à la radio et à la télévision: le langage affectif l'emporta alors sur la sensualité.[58] Cette censure de la sexualité, thème que le récit développe sous plusieurs formes interdites -viol, onanisme, désirs d'impureté, d'inceste et d'adultère- s'explique aisément par le contexte puritain socio-culturel du Québec jusqu'aux années 60. Pourtant, cette apparition d'Éros dans un genre littéraire qui jusqu'alors prescrivait le mariage pour le bien-être de la communauté est d'autant plus significative que Grignon ne fut jamais accusé de vouloir corrompre les moeurs paysannes. Sans doute était-ce parce que la luxure était surtout associée à Séraphin: une surdétermination de son caractère qu'on pouvait se complaire à haïr un peu plus.

La sexualité invitant à l'interprétation, G. Bessette et C.-M. Gagnon psychanalysèrent Séraphin Poudrier. Plutôt que d'essayer de rejoindre l'auteur à travers son personnage, l'analyse symbolique de l'imaginaire amoureux s'avère plus fructrueuse si nous le considèrons comme un paradigme du romanesque terrien, tentant de rejoindre l'inconscient collectif de la société qui y trouvait son plaisir. Que Séraphin souffre de "fixation maternelle" ou de "répression infantile" importe moins de notre point de vue que certaines constantes du roman qui ont des racines socio-culturelles universelles comme l'association entre nourriture et sexe, la mimésis amoureuse triangulaire et la dialectique sadomasochiste.

Dans les sociétés agraires, la Nature -la végétation et par conséquent la nourriture- joue un rôle cosmique vital auquel se rattachent **les rites de**

---

58 Voir Dictionnaire des oeuvres, II, p. 1123.

fertilité: au festin et à l'orgie de la crise sacrificielle correspondent les tabous alimentaires et les interdits sexuels du groupe redifférencié. Les besoins instinctuels, commandés par les lois de la préservation de la vie (la nourriture) et de l'espèce (la sexualité), étant susceptibles de produire par le mimétisme d'appropriation des rivalités violentes, sont strictement réglementés afin de préserver l'unité du groupe. Ainsi, dans la Genèse, la pomme et Ève sont responsables de la "chute" de l'homme: à la signification sexuelle de la faute s'ajoute une connotation nutritive (ces deux sens se retrouvent dans le néologisme de Grignon: "charnalité", 13).

Cette association anthropologique se retrouve maintes fois dans le roman. Arthémise, l'épouse d'Alexis, représente idéalement la vision idyllique mytho-agraire: symbole de fertilité avec ses huit enfants, elle était trop "corpulente pour se plier" (121) et elle "possédait le plus grand coeur du monde" (112). Entre son dévouement, la nourriture et la sexualité s'établissent maintes corrélations. Pour guérir Donalda, elle envoie plusieurs remèdes (85). À la mort de celle-ci, elle veille avec sa fille et, d'ajouter l'auteur:

> ... ces deux femmes mang(èrent) plusieurs fois au cours de la nuit, surtout la mère de Bertine, incapable de veiller longtemps sans prendre quelque chose, à cause de sa taille exceptionnelle. Elle prenait soin de ne pas maigrir, l'Arthémise à Alexis, d'autant plus qu'Alexis n'aimait pas ça fluet. Elle se faisait donc un cas de conscience de manger quatre ou cinq fois par jour. Depuis dix ans que durait ce régime, elle ne s'en trouvait pas plus mal, la respectable paysanne (122).

Ajoutons à cette description une connotation sexuelle nutritive -"sa poitrine (était) toujours en mouvement" (123)- que nous retrouvons chez les deux jeunes filles que Séraphin désire posséder: Donalda, avant de se marier, a une poitrine opulente et ferme (12) et chez Bertine, "la poitrine surtout est la plus belle du monde" (68). Bessette donne le nom de "complexe laitier" à

cette obsession des seins, à laquelle se rattachent les deux vaches de Lemont que Séraphin s'approprie afin de le punir de son impureté.[59]

À l'instar du culte agraire, le roman relie l'érotisme à la végétation, surtout aux fruits rouges (fraises et pommes: cf. le "fruit défendu" de l'Éden). Cette couleur, symbole du sang, rappelle que la sexualité mène à la violence. Séraphin convoite Donalda "dans un champ de fraises" (12). Cette "paysanne (était alors) fraîche comme un pommier en fleurs" (13) et Bertine a "un teint de pomme mûre" (65) et des "lèvres charnues et rouges" (64). Au "dessus de la campagne en fleurs", Alexis rêve que "Donalda à ses côtés... présentait sa bouche de fraise" (132). Enfin Lemont décrit la petite Célina qu'il a violée, comme "plus belle que toutes les fleurs de l'été", et il pense à "jouir jusqu'à en mourir de la fraîcheur de (son) corps" (44).

Ces images de promesses voluptueuses ont chez Lemont et Séraphin une contrepartie néfaste: leurs désirs sont brûlants comme des torches (14, 43, 70) parce que, étant socialement et religieusement interdits, ils ont un pouvoir destructeur dangereux. Lemont, à cause de la petite Célina, a perdu ses deux vaches et sa femme est tombée malade. Le texte surdétermine d'ailleurs son caractère transgresseur: il a les cheveux roux et il perçoit lui-même son désir comme un "vice" (126) qui mérite une sévère punition.

Une même dialectique entre le désir sexuel interdit et ses conséquences maléfiques se retrouve chez Séraphin. D'abord l'avare "désir(e) passionnément" Bertine (73). Ce vouloir d'appropriation agressive se traduit par le simulacre de fendre du bois (69), une tentative de voyeurisme (77) et surtout sa gloutonnerie sensuelle face à Bertine (73). Les correspondances entre la fille et la nourriture sont évidentes: elle ne cesse de cuisiner pendant que Séraphin "attis(e) le feu en attisant ses désirs" (70). Dans un deuxième temps, Séraphin prend conscience du danger de la transgression sexuelle: il

[59] Littérature en ébullition, p. 96.

a peur de perdre son or et le pouvoir social qu'il lui procure. Cependant, devant Bertine, il hésite encore: "La fille appétissante lui faisait oublier la volaille d'argent" (70) qu'elle avait tuée pour faire du bouillon pour Donalda. En lui, les deux passions rivalisent. Descendant les douze marches qui mènent à son or, il rêve de monter "en deux bonds" (78) les marches qui conduisent à une autre passion: "Franchement, les trois sacs d'avoine possédaient-ils une plus grande puissance d'appel que la chair de Bertine?" (78)

L'or et la femme, comme source de violence indifférenciatrice, sont strictement réglementés par les structures hiérarchiques et les lois matrimoniales. Dans la société traditionnelle ultramontaine, toutefois, l'interdit de la sexualité, hors de la fonction reproductrice du mariage, est beaucoup plus fort que celui de la possession des richesses que l'Église tolère et même favorise chez la classe dominante: cette exploitation est dissimulée sous le respect de la légalité et rachetée par les "oeuvres de charité". Ainsi s'explique que chez Séraphin "Mammon hypocrite" l'emporte sur "Éros honteux". Sa condamnation du comportement impur de Lemont, conforme à l'opinion sociale, lui permet de camoufler l'avarice que le système social tolère malgré la négativité spirituelle qui s'y rattache.

En réalité, Lemont et Séraphin rêvent tous deux de richesses immenses et de sexualité effrénée: frères doubles, ils rivalisent l'un contre l'autre. Cependant, alors que le premier préfère les "joies fugitives" (34) de la "quête amoureuse", le second choisit une "quête de puissance" plus permanente. Le symbolisme des deux "jerseys" qui servent de gages illustre bien l'enjeu dans cette bataille du pouvoir VS le plaisir sexuel: le lait "le plus riche de la paroisse" (172) et les veaux les "plus recherchés" (168) VS la femme-nourriture, source de plaisir et de reproduction.

Lemont, vainqueur en amour, perd financièrement alors qu'inversement Séraphin s'enrichit en niant la sexualité. Dans la vache, figure agraire de l'abondance, se rencontre la terre nourricière et la mère fertile. En Égypte, elle était représentée par une jeune fille, déesse de la joie, de la danse et de la musique.[60] Enfin, le lait était le symbole même de l'union substantielle pour les mystiques. Séraphin, en divinisant l'argent que lui procure la vache fertile, transforme celle-ci en "veau d'or" tandis que Lemont "divinise" plutôt le plaisir sexuel dans le corps "tout de spasmes et de rayons" (44) des jeunes filles.

La conduite de Séraphin à l'égard de Donalda dépend toujours de ce choix de la puissance préférée à la sexualité: la "bête de travail" plutôt que la "bête de plaisir" (12). Au niveau freudien, comme le signale A. Piette, cette dichotomie antithétique correspond au "principe de réalité" VS le "principe de plaisir":[61] la société repose sur le contrôle et la transformation de la jouissance individuelle chaotique (la Nature) au profit de la différenciation culturelle et économique (la Culture). Mais en refusant la procréation dans le mariage et en vénérant stérilement le symbole de l'or plutôt que son principe d'échange énergétique, Séraphin amplifie névrotiquement le processus culturel.

Après avoir hésité un instant entre Bertine et l'argent, il se refuse finalement à toute perte de pouvoir et sublime son désir sexuel en passion de l'or. Ultimement ces deux "quêtes" en dehors des limites permises aboutissent à une "descente mystique" dans le sacré, à l'indifférenciation nocturne. Dans la Genèse, comme dans l'imaginaire, le désir de devenir comme un dieu -de connaître le bien et le mal- et le péché de la chair se confondent. Aussi, en se substituant à la sexualité, l'or devient-il nourriture céleste, "nourriture de permanence et d'éternité"(57):

---

60 "Vache", Dictionnaire des symboles et Durand, Structures, p. 295.

61 Piette, "Innocente," p. 121.

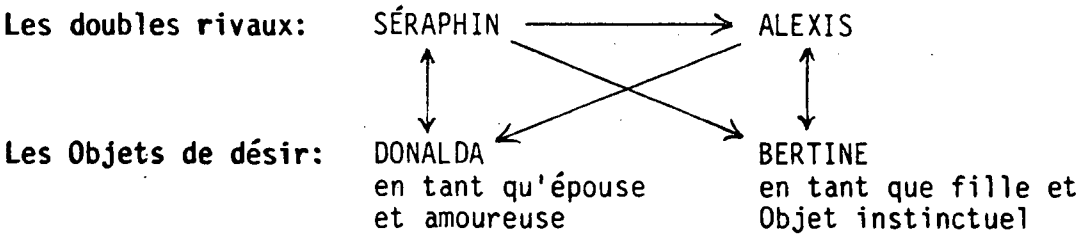
> Il n'avait pas faim. Il venait de respirer, toucher avec délices des chiffres représentant de l'argent. Il en était imprégné, saturé, gavé, il en était plein dans ses veines, dans son corps, dans toutes ses facultés ... (59).

La "volupté" infinie de l'or (26, 51, 77, 116, 157) remplace non seulement la sexualité, mais la surpasse même:

> ...lorsqu'il sentait enfin -ô suprêmes attouchements!- la bourse de cuir ... sa jouissance atteignait à un paroxysme que ne connut jamais la luxure la plus parfaite (26); son péché ... lui valait des jouissances telles qu'aucune chair de courtisane au monde ne pouvait l'égaler (148); il se pencha sur l'argent, le renifla, lui sourit comme à la plus aimée des maîtresses (157).

Malgré son rejet de la sexualité, Séraphin regrette de ne pouvoir y prendre part, d'être incapable de posséder Bertine. La véritable raison de sa haine envers Lemont est qu'il envie ce dernier d'avoir été maître dans le domaine sexuel: d'avoir "attiré (et) quasiment prise de force" (34) la petite Célina, comme il prendra plus tard la fille du père Mathias (126). Or la possession de la femme, en plus de satisfaire au besoin instinctif, déclenche le mimétisme triangulaire. La volonté de punir Lemont révèle le désir caché de Séraphin de s'approprier indirectement ce que l'autre a eu. Selon la dialectique du désir triangulaire, l'homme désire la femme qui "appartient" à l'autre. Par exemple, Lemont viole de toutes jeunes filles qui, par leur virginité, représentent une certaine valeur pour leur père. Ainsi le père de Célina force Lemont à payer pour "l'honneur" de sa fille sans quoi il le fera arrêter, comme le fera sans doute le père Mathias, s'il ne le dédommage pas de s'être "approprié" sa fille.

La passion de Séraphin pour Bertine, la fille d'Alexis (et promise à Omer Lefont, 70), et l'amour d'Alexis pour Donalda, l'épouse de Séraphin, relèvent du même **mécanisme triangulaire:**



Suivant cette dialectique amoureuse, les deux cousins devraient par mimétisme, face au même "Objet d'appropriation" (surtout par rapport à Donalda), agir en rivaux.[62] Or, nous l'avons vu précédemment, Alexis, héros "converti" à l'agriculturisme ultramontain, est incapable de confronter Séraphin à cause de sa grande générosité et de sa soumission à la Providence, liées à la Loi communautaire. Une même impuissance détermine sa "quête amoureuse".

À part cette contrainte idéologique, une autre raison explique son comportement non agressif: **le tabou de l'inceste.** Selon Michel Foucault, Freud doit sa découverte du complexe d'Oedipe à l'intensification de l'espace familiale qui cristallisent les relations de désirs entre les membres d'une cellule familiale fermée sur elle-même.[63] Au Québec, en plus de l'idéologie bourgeoise, l'ultramontanisme et l'idéologie de la colonisation auraient produit un phénomène semblable en favorisant la préséance de l'ordre familial sur la présence collective d'une façon encore plus généralisée. Ainsi des liens très étroits s'étaient-ils développés entre les familles des deux cousins: autrefois, pendant de nombreuses années, Séraphin visitait la famille d'Alexis "presque tous les soirs en hiver"; "maintenant, il amenait Donalda" et tous les dimanches, ils y passaient la journée entière (49-50). Ceci

---

62 Si la rivalité des deux cousins en regard de Donalda est perceptible, c'est que celle-ci n'est liée à eux que par alliance, alors que Bertine l'est par le sang. Aussi l'interdit de l'inceste est-il plus fort dans le dernier cas. Pour les liens incestueux entre Bertine et son père, voir C.-M. Gagnon, p. 205.

63 M. Foucault, The History of Sexuality, I (N.Y.: Vintage Books, 1980), pp. 107-111.

expliquerait "le climat incestueux" de ce roman dont parle Bessette.[64] Quoiqu'il en soit, rappelons que le tabou de l'inceste est fondé sur le besoin de prévenir la violence qui résulterait de l'appropriation mimétique des femmes les plus disponibles à l'intérieur d'un groupe. La source du désir, comme l'impossibilité de sa réalisation, conserve encore des liens très étroits avec les mécanismes psycho-sociaux du mythe.

Quoiqu'il n'y ait jamais de confrontation entre les deux cousins, nous pouvons discerner, par l'intermédiaire du parallèle qu'établit l'auteur entre ces doubles, les traces d'un certain **mimétisme de rivalité:**

COMPORTEMENT DE SÉRAPHIN	VS	COMPORTEMENT D'ALEXIS
1. Refus d'aller chercher le docteur: sa haine envers Donalda (52).		1. Offre d'aller le chercher: sa tendre inquiétude (64-66).
2. Le thé minable (54).		2. Les nombreux remèdes (85).
3. La "quête": lent départ vers le villages (82), absence du médecin (84).		3. La "quête": départ rapide vers Saint-Agathe (87), succès ... (100).
4. Impassible, il regarde mourir Donalda (105).		4. En pleurs, il se détourne vers la nuit (105).
5. Il possède déjà un cercueil (113).		5. Il veut acheter un cercueil (113).
6. Évitant le lit de Donalda, il dort sur un sofa (120).		6. Il dort dans le lit de Donalda (131).
7. L'apparition de Donalda: peur et refus (115).		7. Son rêve de possession amoureuse (132).
8. Baiser au front, aspersion d'eau bénite (117).		8. Baiser au front, aspersion d'eau bénite (125).
9. Il "trouva que le salon était bien décoré" (119).		9. "Il trouva que c'était bien arrangé" (124).
10. Il confronte Lemont (127-129).		10. Il accueille Lemont (125).
11. Intéressé par le jeu de patience d'Alexis (129).		11. Il fait son jeu de patience (129).

64 Littérature en ébullition, p. 102; aussi "le chasse-croisé incestueux", p. 103.

12. La "mangeaille ... une dépense exagérée" (133).	12. "Les choses ... bien faites" (133).
13. Baise la morte au visage: "une larme peut-être d'alcool, la seule" (139).	13. Embrasse la morte, "suffoqué de douleur" (139).
14. La laideur de sa douleur feinte, sa froideur (141-142).	14. Ses sanglots à l'église (142).

Le contraste entre ces deux protagonistes, bien que voulu par l'auteur, relève de la mimésis triangulaire. Nous avons vu qu'à son point de départ cette dialectique de rivalité est vouée à l'échec, désarticulée par la mytho-idéologie traditionnelle et détournée vers tout transgresseur. Ainsi Lemont, comparé à Séraphin et à Alexis, représente celui qui a osé "l'aventure" amoureuse(34) et Séraphin, en tant que détenteur de l'autorité par sa position sociale respectée, s'arroge le droit de punir ce "monstre d'impureté" (34).

Parce que le mort face à la communauté joue le rôle de victime émissaire, la mort de Donalda, par ses liens avec la crise sacrificielle, va permettre à l'indifférencié de surgir: l'alcool coulait à flots, "on parlait ... tous ensemble" (134) et de tout, même d'argent et de sexe, et "quiconque voulait manger n'avait qu'à tendre le bras" (133).[65] Déjà, lors de son délire, Donalda participait à cette dé-structuration qui correspond à la descente mystique dans le Régime Nocturne: en dehors des limites logiques et temporelles, des monstres surgissent -"Elle voyait courir sur le mur des êtres difformes, des nains à grosses têtes, sans bras" (98)- et elle peut "prophétiser" qu'une des vaches tombera à l'eau et que la maison brûlera.

---

65 "Louis-Vincent Thomas dans Cadavre (Paris: Éd. Complexe, 1980) et Jean-Thierry Maertens dans Le Jeu du mort (Paris: Aubier, 1979) ont montré ... que ce repas est un substitut du cannibalisme. On l'appelle le mangé-mort à Haïti, et l'on dit au Québec: manger le mort." D'après Martine Châtelain-Courtois, "Mille Mots pour le dernier voyage," Le Devoir, 14 nov. 1981, p. 30.

Possédée par son propre "double monstrueux", Donalda accède enfin à ce qui lui était interdit: de la nourriture en abondance, une robe de soie, un chapelet en or, des voyages à la ville, mais surtout, se croyant veuve, elle peut épouser Alexis (101).

Le narrateur avait déjà auparavant donné des indices de la "quête amoureuse" -secrète car interdite- de ce dernier. Sa montée vers le grenier pour visiter Donalda correspond à celle de Séraphin vers son or dans la chambre mystérieuse. À l'argent adoré s'est substituée la femme aimée:

> Avec des précautions infinies, comme s'il entrait dans un lieu saint, il s'approcha du lit.
> -- Comment ça va, ma Donalda, dit-il, avec une douceur qui l'étonna lui-même? (85, nous soulignons)

Après la mort de celle-ci, Alexis, mieux que Séraphin, va remplir le rôle de mari, sans contrevenir pourtant à la Loi communautaire. D'abord, couché dans le lit de Donalda, il la possède en rêve; il éprouve ensuite une douleur immense de l'avoir perdue. Enfin, il organise la "veillée-au-corps" qu'il préside en "racont(ant) ses prouesses et ses batailles" (134). Comme dans les veillées traditionnelles (réveillon, alcool, contes, danses), le but de la fête communautaire funèbre est double: d'une part, réactualiser le chaos pré-sacrificiel et, d'autre part, résoudre cette crise en rétablissant la paix sociale, le mort s'identifiant à la victime émissaire. La violence ayant été détournée par ce rituel, les doubles perdent leur animosité mimétique: les deux cousins boivent ensemble et, comme de bons amis, "ils caus(ent) longtemps à voix basse" (136). Cet effet bénéfique agit de même sur tout le groupe en confirmant sa différenciation hiérarchique et ses traditions.

La différenciation sociale la plus élémentaire, affirmée par les rituels traditionnels, est celle de **la séparation des sexes.** Ainsi dans la cuisine chaude, symbole de la réalité quotidienne, les hommes conversaient-ils alors

qu'au froid, dans le salon du haut-côté, symbole d'une vie de réclusion, les femmes priaient. Janine Boynard-Frot, dans son étude spatiale du roman du terroir, démontre cette division sexuelle à partir du langage.[66] L'homme seul possède une parole sociale qui lui permet d'accéder à l'agir et à l'avoir. La femme, au contraire, en dehors de la répétition de la parole de l'homme est acculée à la prière, parole figée et stéréotypée par excellence, et au silence ou à des indices sémantiques corporels (regards, pressions des mains, etc...). Il importe d'étudier cette dichotomie patriarcale qui est à la base de la société traditionnelle et du roman de la terre, premièrement, parce que nous la retrouvons encore indemne dans Un Homme et son péché et, deuxièmement, parce qu'elle est le fondement de la relation sadomasochiste entre Séraphin et Donalda.

Grignon attribue aux femmes trois types de rôle. Il y a d'abord la jeune fille à marier qui, comme Bertine, par sa beauté et par sa virginité attise inconsciemment le désir des hommes. Obéissant à ses parents, elle épousera un bon parti selon une "quête de puissance" familiale: devenir plus riche, plus respectable. Aussitôt mariée, la femme, en plus d'aider à son mari, lui "donne" comme Arthémise plusieurs enfants. À cette distribution conforme à l'idéologie terrienne s'oppose la femme qui par perversité s'adonne à la luxure, comme "la petite putain Célina Labranche" (134).

Cette dichotomie chrétienne entre la vierge, qui devient mère, et la putain recouvre celle plus ancienne de la femme permise et de la femme tabou. La première, qui se rattache au Régime Diurne, permet à la société de prospérer par l'échange communautaire de la dot -à l'origine, le prix que le gendre paie au père- par son travail et par sa progéniture. La seconde s'identifie au Régime Nocturne en tant que source de violence: elle met le groupe en danger par la mimésis d'appropriation qu'elle encourage et par les

66 Boynard-Frot, "Espace," pp. 320-350.

maladies vénériennes qu'elle propage. Selon J. Boynard-Frot, ce pouvoir féminin, qu'il soit positif ou négatif, est dénommé charme dans le roman du terroir.[67] Produit de la dialectique triangulaire du désir qui recouvre le "montage instinctuel", le charme, s'il engendre de bons effets (mariage, dot, travail, fertilité), détermine la femme comme fée ou ange (principe ascendant), et s'il produit des effets néfastes (impureté, jalousie, rivalité, dépense, maladie, mort), comme sorcière ou démon (principe descendant).

J. Boynard-Frot dénonce la valeur marchande de la beauté et de la virginité comme des facteurs de la répression patriarcale empêchant la femme de penser, de vouloir et d'agir: elles lui interdisent de devenir un Sujet ayant le droit de propriété.[68] Il importe d'examiner ces coordonnées féministes à la lumière anthropologique du mythe. À partir des caractéristiques de l'homme et de la femme du roman du terroir, il est possible de réactiver le jeu de puissance du désir mimétique qui anime, par exemple, Séraphin et Lemont. Ainsi dit-elle:

> Les éléments naturels violents, aux effets destructeurs (froid, glace, tempête, flots tumultueux) seront, en général, associés à l'homme. La femme sera associée, non pas aux principes actifs des éléments naturels, mais à leur qualité de luminosité, pureté, légèreté, clarté, brillance; la beauté de la femme brille, étincelle, rayonne dans tout le roman du terroir ...[69]

La "quête amoureuse" correspond à l'appropriation envers et contre tous ou selon les règles matrimoniales de cet Objet précieux -un Objet de convoitise- qu'est la jeune fille, belle et vierge. La virginité assure à l'homme "gagnant", au futur époux, que sa promise n'a pas été corrompue par un rival, qu'il sera le premier à la posséder et à la modeler à son image. Séraphin a même épousé Donalda parce qu'il a su reconnaître sa "valeur considérable"

---

67 Boynard-Frot, "Espace," p. 244.

68 Ibid., pp. 176-184.

69 Ibid., p. 358.

(12), bien que ce fût surtout dans un domaine plus pragmatique: "pour faire cuire le pain et pour mettre le plancher comme de l'or, Donalda n'avait pas sa comparable dans tout le comté" (15).

Dans le roman paysan, la femme, sitôt mariée, "n'a plus d'histoire":[70] l'épouse devient la propriété du mari. Comme l'adultère est presque impensable dans la société traditionnelle, elle se soumet entière à l'autorité de ce dernier: elle travaille à sa ferme, satisfait son instinct sexuel et élève ses enfants. Grignon, loin de remettre en question les expressions "bête de travail" et "bête de plaisir" (12) descriptives de la paysanne, "laisse entendre que la reconnaissance de la bête de plaisir aurait évité à Donalda de devenir une mécanique".[71] Il semble réduire curieusement le bonheur spirituel et le bien de la femme à une sexualité comblée par l'homme: Donalda, dit l'auteur, "s'habitua à cette vie séparée de l'âme" parce que privée de relations sexuelles "et, un beau jour, le mal s'en alla tout seul" (15). Cette association de la femme au domaine instinctuel dépasse les vues de Séraphin pour se rattacher à toute une idéologie.

Alexis, en tant que paysan modèle, statue cette structuration culturelle. Bertine, qui défend son père contre Séraphin, montre bien que celui-là possède entièrement l'autorité familiale: "il est bien capable d'arrimer ses affaires tout seul" (72), affirme-t-elle. Alexis peut courir les femmes et boire de l'alcool sans que son épouse intervienne, pourvu que "ça paraiss(e) pas" (137). Plus conforme à l'idéologie chrétienne, Donalda prie "afin qu'il lâche la boisson puis les femmes" (62). Mais il demeure que l'homme possède une liberté d'agir, même dans le domaine sexuel. Ses transgressions sont considérées non pas comme de la perversité, ce qui est le cas pour la femme

---

70 Boynard-Frot, "Espace", p. 184.

71 Piette, pp. 113-114.

(cf. "la petite putain Célina Labranche" dont tout le monde parle, 134), mais plutôt comme des faiblesses ou même des moyens d'acquérir de l'expérience.[72]

La passivité exagérée d'Arthémise vis-à-vis d'Alexis est soulignée de façon grotesque par son embonpoint que, selon elle, son mari encourage (122). Rien ne marque mieux, cependant, ce don de soi de la femme à l'homme que sa fécondité, laquelle, d'ailleurs, dépend entièrement de lui. Comme la pluie, principe diurne céleste et masculin, qui rend fertile la terre, principe féminin d'où sortent subséquemment les fruits, le sperme est considéré comme le principe actif générateur. Ainsi s'établit dans le roman, en relation avec l'eau masculine, symbole de fertilité, de générosité et d'amour, tout un réseau contextuel dont Alexis est le pôle majeur: il est le père de huit enfants et un draveur expérimenté qui sauve des eaux la vache de Séraphin, symbole du désir de la femme. Donalda, dans sa vision, ira même jusqu'à associer Alexis à un rapt divin: "l'homme bleu qui marchait sur les eaux pénètr(e) son âme" (94).

Les pleurs d'Alexis à l'enterrement et "la quantité d'alcool qu'il avait bu ..." (140) dépendent de la même thématique. L'alcool qui réalise la synthèse de l'eau (la pluie) et du feu (le soleil) est "l'eau-de-vie" qui permet une ouverture sur l'ambiguïté du sacré. Dans l'alcool, Alexis rejoint intimement Donalda. Par sa prodigalité et son symbolisme pluvial propice, celui-ci est à la fois un héros chrétien et un héros agraire. Dans le Nouveau Testament, Jésus-Christ se révèle le maître de l'eau vive: "Si quelqu'un a soif, qu'il vienne à moi et qu'il boive" (Jn 7,37-38, voir aussi Jn 4,10). Avec Alexis, comme avec le Christ, nous assistons à un certain relâchement des structures antithétiques diurnes.

En opposition à ce processus et dans un même contexte socio-religieux, Séraphin, représentant du principe solaire et du Dieu intransigeant de

---

72 Voir Boynard-Frot, "Espace," pp. 260-271.

l'Ancien Testament, renforce les structures différentielles. Dans son désir d'infinie puissance, Séraphin rend aride Donalda, le principe féminin aquatique et sexuel: elle est la "source" du "fleuve d'impureté", de la "crue prodigieuse de limon" qui entraîna Séraphin (12-13), mais "source perdue dans une montagne où ne viendrait jamais personne" (88). Il la transforme en une "mécanique" de production (14), la matérialisant en or jusqu'à la "dessé-ch(er)" mortellement (89): elle travaille sous une "chaleur verticale" (18) et "écrasante" (21) "comme si un châtiment implacable eut pesé sur elle"(15).

Terre assoiffée de pluie, Donalda est "torturée" d'une "soif intense"-(15) parce que son mari refuse de la satisfaire sexuellement et surtout "de lui faire un fils qu'elle désirait avec tant d'amour de par l'hérédité la plus lointaine" (14). Séraphin est un héros anti-agraire: il prive son épouse de nourriture et d'amour. Il garde jalousement sa semence ou encore il la gaspille comme Onan. Bien que l'auteur occulte la masturbation, le texte en garde les traces: "il combattait (la luxure) comme il le pouvait" (14), "désira(nt) passionnément (Bertine)... (i)l alla à l'étable (satisfaire son désir), d'où il revient longtemps après" (73-74).

Comme héros anti-chrétien, son coeur sec s'interdit toute générosité: il refuse de remettre à Lemont ses vaches comme il avait refusé par trois fois d'aller chercher le docteur pour son épouse. Malade, cette dernière est constamment assoiffée (20, 55, 62, 75, 79, 83, 89, 91, 104). Le processus de dessiccation se poursuit: "une fièvre épuisante la brûlait des pieds à la tête" (75) et "elle se tordait... comme sur un lit de braise"(102). Dans son délire, en pensant à Alexis, elle rêve de boire "tout le lait", symbole d'amour interdit. Finalement, sur la point de mourir, elle s'écrie: "Je brûle (102, 104)... on m'a tuée" (104).

Cette soumission de l'épouse à son mari, qui peut aller jusqu'au sacrifice même de sa vie, apparaît pour la première fois dans le romanesque québé-

cois. Selon J. Boynard-Frot, la femme dans le roman du terroir est invisible et son travail est occulté parce qu'elle est considérée comme une faible créature (54).[73] La présence de la femme mariée dans Un Homme et son péché comme personnage principal, de même que la description réaliste de sa situation pénible, relèvent d'après nous d'une lente "démythologisation". Participant encore de façon plus importante à ce processus est **la représentation des relations sadomasochistes entre Séraphin et sa femme.**

Auparavant, dans le roman, seule la jeune fille paraissait en tant qu'Objet de désir et de rivalité entre des prétendants. Le récit de Grignon dévoile une autre dialectique entre doubles qui jusque-là était demeurée cachée: celle où l'objet désiré disparaît pour ne laisser que des doubles fascinés dans un jeu de puissance, l'un devenant maître et l'autre esclave. Ils remplissent ainsi dans la vie quotidienne les rôles rituels du sacrificateur et de la victime. Cette interdépendance de pouvoir entre deux individus est typique d'une société de plus en plus moderne où tous deviennent des doubles les uns pour les autres, rivalisant et en compétition dans tous les domaines. Il est vrai que l'auteur prêchait, en idéologue chrétien, la fraternité universelle. Mais, en exagérant les caratéristiques "autistiques" de Séraphin vis-à-vis de Donalda et son pouvoir de fascination sur celle-ci, Grignon mettait à jour indirectement la structure hiérarchique du mariage patriarcal et sa dialectique sadomasochiste qui avaient été jusque-là inconscientes.

Sans doute le ménage Poudrier est-il présenté comme une exception et non comme un modèle de vie commune paysanne, lequel serait plutôt illustré par le couple Alexis-Arthémise. Aussi utiliserons-nous le comportement de ces derniers à l'égard des Poudrier comme un révélateur de l'attitude communautaire envers ce couple. Alexis, par exemple, en apprenant la maladie de Donalda,

---

73 Boynard-Frot, "Espace," pp. 184-217.

conseille à son cousin de "prend(re) ben soin" d'elle parce que "c'est une femme déparaillée" (65). Curieusement, il ajoute: "S'il t'arrivait quelque chose, ça me ferait de la peine" (65, nous soulignons). Cette substitution pronominale de Séraphin (t') à Donalda (lui) -outre un aveu d'amour caché- laisse entendre que Séraphin importe beaucoup plus que son épouse.

La conduite de ce dernier en tant que transgresseur responsable de la mort de Donalda est atténuée par les structures mêmes du mariage. Plutôt que de proférer une charge accusatrice réelle contre l'avare, Bertine et sa mère considèrent que Donalda est "bien chanceuse encore d'avoir vécu rien qu'un an avec lui" (120). Qu'il soit coupable d'avoir contribué à sa mort est éludé. Bien que le récit l'accuse expressément, les personnages, eux, vivent encore dans un monde mytho-cosmique où les événements n'ont pas de causes directes, mais sont voulus par Dieu: "ce que Dieu fait ... est bien faite" (110). Ainsi les personnages, de même que l'auteur qui se limite à accuser l'avarice de Séraphin, sont incapables de remettre en cause l'institution du mariage. Grignon, pourtant, en amplifiant jusqu'à la caricature le désir de maîtrise de Séraphin et la soumission complète de Donalda, démasque la relation "interdividuelle" maître/esclave qui en est à la base et, par conséquent, dévoile la véritable cause de la mort de cette dernière: un abus sadique de pouvoir de la part du mari et une démission masochiste de la part de sa compagne.

Séraphin, obsédé par sa "quête" stérile, devient extrêmement autoritaire envers son épouse, laquelle lui doit socialement obéissance. L'écart d'âge entre les deux et le fait qu'il l'appelle "ma fille" (14, 16, 55, 61, ...) indiquent bien cette relation de dépendance complète, "l'attitude, dit Bessette ... d'un père sévère, implacable".[74] Comme vis-à-vis d'un maître exigeant, elle est constamment préoccupée par la pensée "de bien faire"

[74] Littérature en ébullition, p. 99.

(18, 19), sinon une punition suivra: "car autrement, ça va être un enfer" (18) murmure-t-elle, ou encore "Il m'en voudrait à mort" (67). L'auteur résume cette situation en disant qu'elle "avait foi en lui comme en Dieu" (20). S'identifiant par sa passion de puissance au "Divin machiniste" (148), l'avare fait de son épouse une automate, lui répétant "son incessante ritournelle" (19) qu'il fallait économiser. Cette "répétition du même" modifie l'état de conscience: Donalda est hypnotisée, possédée par son modèle qui, toujours en face d'elle, lui présente son désir, lui indique sans détour ce qu'il veut, ce qu'il souhaite lui voir faire.[75]

Séraphin ne peut souffrir aucun antagonisme. Un instant face à Bertine, comme autrefois face à Donalda, il a eu peur de se faire broyer par les "anneaux de chair et de plaisir" de la luxure (68). Devant le danger castrateur de la première qui, "un couteau à la main", lui demande quel "poulet elle va tuer" (69), Séraphin est protégé par l'interdit sexuel. Par contre, devant son épouse -une femme "permise"- la menace de faillir est imminente. Aussi réagit-il avec violence contre tout indice d'indépendance de la part de celle-ci. L'épisode du vieux chapeau de paille est significatif: le chapeau -l'on dit couvre-chef- relève du schème ascensionnel (la tête, l'intelligence, la virilité, le pouvoir) et l'utiliser pour laver le plancher correspond à un rabaissement et à une attaque contre l'autorité de Séraphin.

Celui-ci intervient avec la même haine lorsque Donalda lui demande d'aller chercher le docteur, parce qu'il considère toute aide qui encourt des frais comme une perte de pouvoir. Il tente avec son thé pâle et ses conseils médicaux de remplacer le médecin, tout en se vantant de son dévouement. Le refus de procréer et le refus du plaisir conjugal, en plus d'être causés par son avarice, sont aussi motivés par sa peur de perdre de l'autorité, parce que l'importance de Donalda augmenterait en raison du besoin qu'il aurait

---

[75] Sur l'hypnose, voir Girard, Des choses, pp. 445-456.

d'elle soit comme mère, soit comme maîtresse. Pour le lecteur et la communauté, Donalda représente un autre danger: celui de caresser dans son coeur un amour adultère et incestueux pour Alexis. Ainsi, selon une attitude antithétique exacerbée du Régime Diurne, représentée d'une part par Séraphin et d'autre part par l'ultramontanisme, Donalda s'identifie inconsciemment au transgresseur qu'il convient de sacrifier.

À l'instar du rituel sacrificiel, la relation sadomasochiste culmine par la mort de la victime aux mains de son maître: le modèle-persécuteur réalise alors son désir d'être imbattable et la victime reconnaît en lui la maîtrise éblouissante d'un dieu. Il faut faire abstraction ici de tout le côté sexuel, absent entre les deux époux. Seul demeure le rapport de fascination entre les doubles, relation semblable à celle que l'on retrouve dans le catholicisme entre la religieuse et Jésus-Christ. Si Donalda désire plusieurs fois la mort (17, 21, 89), c'est que la mort d'après l'Église représente le processus de divinisation: "Je désire mourir pour être avec Jésus-Christ" (99) suggère le curé à Donalda. Ainsi un rapport étroit s'établit entre le couple formé par "maître Séraphin" (17) et son épouse, sa "bête de somme" (13), sa "mécanique" (14), et celui formé par Dieu et sa créature: le "bon maître" (103), le "Père céleste" (104), le "Divin machiniste" (148) exige que celle-ci, en témoignage d'amour, "accepte le calice" (103) et le boive jusqu'à la lie. Nous avons analysé cette dialectique de puissance dans Angéline de Montbrun où une vie de souffrance se transforme en un rite de passage afin de devenir un "héros spirituel".

La mort de Donalda, plutôt que d'inspirer des reproches dirigés contre Séraphin, devient un signe de sanctification. La femme, esclave de son mari, se transforme en modèle socio-culturel en devenant victime christique. En plus de pardonner à son mari, Donalda permet à la communauté d'exister en

paix en perpétuant les différences hiérarchiques matrimoniales et en évacuant la violence par sa mort. Au contraire de la femme "néfaste" qui trouble la société soit en causant des rivalités, soit en dominant son partenaire, la femme "dépareillée" (15, 65) se donne entièrement selon la Loi communautaire. Ève, source de péché en tant qu'Objet de convoitise et parce qu'elle "maîtrise" Adam de ses conseils, symbolise la première. Marie, à la fois vierge et mère, représente la seconde. Le roman du terroir retient cette conception mythique de la femme. Donalda, cependant, tout en s'opposant à la petite Célina, se rattache à un pôle ou à l'autre selon la perspective envisagée. Alors que Séraphin la désire, la repousse et la méprise comme un Objet de désordre, la religion et la communauté la mettent sur un piedestal parce que, se donnant totalement -Don-alda- elle remplit idéalement le rôle socio-culturel féminin.

C. Un châtiment mytho-cosmique

Séraphin "sacrifie" Lemont d'abord pour son gain personnel bien qu'il camoufle son agir sous le prétexte de punir un transgresseur. Au contraire, la véritable raison de la mort de Donalda est beaucoup moins visible, occultée par la communauté et à un moindre degré par l'auteur. La Providence qui pourvoit à tout semble responsable du triste sort de celle-ci, comme elle le sera du châtiment exemplaire de son mari. Le but de telles structures mytho-culturelles est d'empêcher la violence de dissoudre l'unité sociale comme cela aurait pu être le cas si Donalda s'était révoltée, si Alexis avait avoué son amour et confronté Séraphin ou encore si la communauté elle-même avait rendu justice.

L'auteur, en associant intimement les saisons à la volonté divine selon l'idéologie agriculturiste, lie les structures de son récit et les événements qui en dépendent à un ordre mytho-cosmique. Ainsi, Grignon décrit-il la mort

de Donalda à partir des changements de la nature comme si celle-ci manipulait de façon décisive le drame qui se déroule:

- ... l'automne de cette année-là passa si vite qu'on ne le vit même pas (47).
- C'était l'hiver! ... le froid surtout ... qui tue l'amour et qui tourmente l'homme ... Cette transformation de la nature s'était produite si brusquement que les habitants du pays en furent quasiment consternés... personne ne gardait souvenance d'un hiver aussi hâtif (48).
- ... cet hiver serait le plus dur qui ait encore fait craquer les Laurentides (51).
- Donalda s'en allait doucement ... pareille à une rose que le froid a frappée (83).
- ... la pluie commença de tomber...les réprobations du ciel semblaient tomber sur elle (la maison,91).
- Le docteur Cyprien... -- ... C'est un vilain temps pour les inflammations de poumons (110).
- ... de quoi qu'elle est morte, ma femme? -- D'une fluxion de poitrine (111).

Ajoutons en dernier lieu un autre indice de la participation de la nature: lors du cortège funèbre vers l'église, il y a une tempête de neige (138); ce symbole de l'indifférenciation cosmique s'allie ici à la mort, la violence culturelle la plus traumatique.

Cette "inscription" du destin humain dans le mouvement naturel et providentiel des saisons est d'autant plus visible avec Séraphin que l'individualisme de celui-ci est en exacte contradiction avec le mytho-cosmique. Ainsi, pendant que l'hiver est symbole de misère pour tous les paysans, il est chez l'avare signe de jouissance (51). Au printemps, devant la nature qui se régénère, il "restait insensible au langage de Dieu"(149). L'auteur signale cette antinomie: "C'est plutôt par une inconsciente réaction contre les symboles de la nature que son bonheur ... en arrivait à toucher presque à la folie"(150). Rappelons que la démence est signe d'aliénation: en rupture avec la raison diurne, elle implique une descente dans la chaos nocturne. Ce comportement anti-agraire, par son audace luciférienne (Séraphin = "ange de feu" révolté), exige une punition ne pouvant relever que de l'ordre cosmi-

que. Comme le "rite de passage", le châtiment dépend du sacrifice victimaire et il sera ici présidé par deux éléments naturels purificateurs, l'eau et le feu. Afin de motiver la nécessité pour le Cosmos divin de sévir contre l'avare, l'auteur amplifie exagérément son côté anti-communautaire.

Obsédé de plus en plus par sa passion, Séraphin est "min(é) d'un mal imaginaire" (178): "Un moment, il crut voir la folie, face à face" (160). Ce harcèlement psychique se traduit physiquement par un besoin frénétique de "sortir souvent": il est incapable de rester dans sa maison (151). Sa dimension satanique est accrue lorsqu'après avoir accompagné deux étrangers à la ville, il semble avoir déjoué leurs projets de lui faire investir son argent: "Séraphin se mit à rire, d'un rire cynique, d'un rire de damné" (154), en apprenant que certains villageois se sont fait voler. Il s'attire ainsi le respect le tous les habitants bien que ceux-ci le "détest(ent) souverainement" (153). En plus d'attirer la haine, Séraphin scandalise la paroisse: "On ne le v(oyait)... pas souvent à l'église" et surtout "il n'avait pas même eu le coeur de payer une grand'messe pour l'âme de sa défunte" (145). Enfin, il retire de la Fabrique la somme "qu'il avait prêtée pour la construction de l'église" (158). Sous ce portrait en charge, l'avare s'identifie au mal en tant que transgresseur intra-communautaire. La population ne peut toutefois rien contre lui parce que son pouvoir est reconnu légalement. Le Cosmos va donc intervenir pour rétablir l'ordre socio-culturel.

Séraphin est puni d'abord par le paroxysme de son avarice qui "atteignait... à une intensité de tout instant que ne connaîtront jamais les (autres) damnés" (147-148). Il s'ensuit que le côté "mystique" va chez lui de plus en plus l'emporter sur la réalité diurne. Sa conscience s'égare dans le Régime Nocturne où les principes de similitude jouent à plein: son bonheur (147,157) se transforme en malheur (159-160); sa "passion, plus

éloquente qu'un ciel étoilé" (131), devient un enfer (162-163). **Séraphin,** s'identifiant dans ses souffrances morales à la **victime émissaire,** s'imagine que toute la communauté, liguée contre lui, veut lui dérober sa fortune (164): "malédiction (qui) pesait sur sa vie, aussi durement que sa passion qui avait accablé autrefois Donalda" (160). Aussi la Providence, par l'entremise de l'auteur (le IL rhétorico-judiciaire), va-t-elle lui faire subir le "sacrifice" qu'il avait fait endurer à son épouse. Grignon a bien délimité ce parallèle:

COSMOS VS SÉRAPHIN	SÉRAPHIN VS DONALDA
1. Absence d'emprunteurs dont il a besoin: il fuit un de ses débiteurs qui veut le payer (161).	1. Absence du docteur dont elle a besoin: après avoir refusé la demande de son épouse, il fait la sourde oreille (61).
2. Il reconnaît avoir besoin de Donalda, mais elle est morte.	2. Elle a eu besoin de lui sexuellement les mois précédents: il a rejeté son désir.
3. Dans son délire, il rêve d'un manque, réalisant ainsi sa hantise secrète (165).	3. Dans son délire, elle rêve d'un trop-plein, réalisant ses désirs refoulés (101).
4. "-- Mon argent! cria d'une voix horrible Séraphin, en sautant hors du lit, comme si on avait voulu l'égorger. Il tremblait maintenant, comme Donalda avant de mourir ... Les lèvres agitées comme par un dernier souffle d'agonie ..." (161-165).	4. "Subitement, Donalda s'agita avec violence et tenta même de se jeter hors du lit ... Elle criait: --Lâchez-moi. Vous voulez me tuer ... Et l'argent ...Séraphin, où est mon argent? Elle se tordait ... comme sur un lit de braise " (101).
5. Il ment "à son seul ami (parce) qu'il redoutait tout le monde ... -- Après tout, dit-il, pour s'excuser, je suis pas à confesse avec Brassard ... Et il commandait son cheval, et il marmonnait de vagues paroles" (175).	5. Elle pardonne même à son mari; elle se confesse; "le prêtre récit(e) des prières en latin" que les autres répètent ensuite "en tremblant et en passant des mots" (93).
6. Il boit "avidement comme un homme que la soif dévore" une soupe infecte avec un morceau de pain sec (180); "Séraphin ... se chauffait au soleil. Malgré lui, il ... se laissa descendre avec douceur dans un assoupissement ..." (181-182).	6. Elle communie: "Avec amour Donalda reçut le corps et le sang du Sauveur ... tandis que deux larmes ... coulaient ... sur ses joues de feu ... Elle respira l'air extasiant de ce juin spirituel où le soleil ... Elle reposait" (93-94).

Ce calme, pour l'un comme pour l'autre, n'est que momentané: la mort approche. Donalda, à l'agonie, anticipe deux malédictions. La Providence, par le truchement de l'auteur, s'apprête déjà à punir le coupable.

Dans la dernière partie du récit, la mise en scène sacrificielle est conforme au mythe. Le printemps exige des rites de purification qui symbolisent le passage du désordre de l'hiver à l'ordre de l'été. Avec lyrisme, l'auteur évoque "le travail formidable qu'accomplissait la nature pour sortir de son tombeau" (148) afin de mieux accuser le transgresseur victimaire: "Rien dans la nature ne pouvait émouvoir cet homme au coeur sec. Rien... Séraphin Poudrier ne sentait rien de tout cela" (149, voir aussi 167). Il préfère s'enorgueillir de sa "maison qui ressemblait" à celle d'un seigneur (156) et de ses "jerseys" qui représentent une mine d'or (168). Aussi est-ce dans ces possessions mêmes que le destin va frapper.

Dans les rituels, **la purification par l'eau et celle par le feu** sont complémentaires. Parfois, ces épreuves de régénération se transforment en punition divine contre la corruption indifférenciatrice (cf. le Déluge, Sodome et Gomorrhe). L'eau régénératrice est associée à l'origine de la vie, aux rites de fertilité (la vache: son lait riche et ses beaux veaux; Alexis: sa prodigalité) et, par extension, à la "quête amoureuse" (le désir sexuel). Par son refus de procréer et par sa parcimonie, Séraphin se situe aux antipodes de cette thématique "féminine". D'après Alexis, s'il s'était jeté à l'eau pour sauver sa vache, il se serait "ney(é)" (185). Pour le prodigue et prolifique Alexis, l'eau est au contraire revivifiante: malgré son âge et sa grosseur, il marche sur les billots avec "l'agilité d'un écureuil" et la rapidité d'une "loutre" (187, thériomorphisme héroïque). Le sacre qu'il utilise alors -"Baptême!" (189)- est révélateur du rituel même dont il est le grand-prêtre et le héros en sauvant la vache, symbole des valeurs agraires.

Autant Séraphin reste insensible aux présages des eaux printanières, autant il est contrarié par les abatis. Cette coutume relève, comme les feux de la Saint-Jean, des rites de purification par le feu, caractéristiques des cultures agraires: l'abatis détruit herbes et branches mortes pour parer les champs de verdure nouvelle. Dans la liturgie pascale catholique, le "feu nouveau" est symbole de la Résurrection. Si l'avare se lance dans le feu, c'est non pas en vue d'une purification-régénération, comme dans le Popol-Vuh où les Héros jumeaux, dieux du maïs, périssent sur le bûcher,[76] mais pour sauver le symbole de sa puissance.

Son geste correspond donc à un défi contre le destin. Dans la mythologie grecque, Héphaïstos, Icare et Phaéton sont foudroyés d'avoir irrité l'autorité suprême. À leur exemple, Poudrier a défié le Cosmos en refusant la procréation et l'échange communautaire. Il est puni d'avoir fait de sa femme une "mécanique" à produire métaphoriquement de l'or, et d'avoir voulu faire subir à la terre une transformation identique. La pièce d'or qu'Alexis trouve dans la main droite du cadavre montre bien la place privilégiée que Séraphin attribuait à l'argent. Quant au peu d'avoine dans la main gauche, il symbolise le mauvais usage que l'avare en fit. La céréale cependant, qui a été préservée du feu, est prête à la semence. L'auteur laisse ainsi à toute la communauté, qui est "accour(ue) de partout" voir le lugubre spectacle, un dernier message "redifférenciateur" qui contribue à réaffirmer l'ordre rural ultramontain.

Cette punition de l'avare par l'intermédiaire de la Providence occulte toute responsabilité humaine, sauf celle de Séraphin de se précipiter dans le feu et il y trouve la mort. Pourtant, d'après le contexte, **Lemont** a plusieurs raisons de vouloir se venger de celui-ci. Il l'a même menacé avec insistance "lui montra(nt) le poing": "j'ai rien qu'à vous dire qu'il va

76 "Feu", Dictionnaire des symboles.

vous arriver malheur. Me comprenez-vous, là, à votre tour, me comprenez-vous? Je vous dis que vous finirez mal" (128-129). Mais "personne... (d'autre) n'avait eu connaissance de cette scène" (129). Grignon, plutôt que de conclure de façon logique cette rivalité de doubles, qui est bien évidente au début et au centre du récit, camoufle la relation cause/effet pour insister sur une résolution mythique: l'eau (la crue printanière) et le feu (l'abatis) se transforment en agents sacrificateurs cosmiques. Le texte laisse des traces d'un dénouement plus réaliste. Donalda, dans son délire, associe Lemont qu'elle surnomme "Tête Rouge" à la vache tombée à l'eau (100). Séraphin, se rendant compte qu'il manque trois perches à sa clôture, accuse "quelque v'limeux de jaloux qui (lui aurait) joué un tour de cochon" (190). Quant à la cause précise de l'incendie, aucun indice. Auparavant, l'avare avait juré contre les colons qui font des abatis (176), mais le récit ne relie pas ces feux à celui qui détruit sa maison.

Si cette victoire du processus "vertical" du mythe sur celui "horizontal" de l'Histoire (la causalité humaine) est tangible,[77] elle n'est pourtant pas complète car Lemont semble bien s'être vengé <u>secrètement</u>. Cependant, un tel acte vindicatif de la part d'un simple paysan ne pouvait être représenté dans le roman. Par contre, sa transgression sexuelle, plus plausible dans la communauté, est "éventée" discrètement et punie. Alexis et Donalda rêvent eux aussi d'amours illicites, mais l'adultère leur est impossible.

Dans <u>Un Homme et son péché</u>, la thèse agriculturiste propre au roman du terroir a perdue de sa virulence et une préoccupation esthétique, autrefois bannie, apparaît. Les protagonistes, plus complexes, accèdent à des relations "interdividuelles": ce sont des individus qui font affaire avec Séra-

---

[77] Selon P. Desrosiers, "<u>l'historicité, ici, cède la place aux (belles) histoires</u>" des pays d'en haut. "Séraphin ou la dépossession," p. 56.

phin. Ce dernier même, vue la légalité et le succès de ses opérations financières, garde vis-à-vis du groupe une certaine ambivalence. Pourtant, malgré un mouvement de distanciation du mythe et un désir obsédant d'échapper à ses structures, le roman ne s'ouvre sur le plurilinguisme que pour mieux l'abolir. Rien ne décrit mieux cette incapacité de sortir de l'emprise mytho-ultramontaine et la nécessité de se soumettre à sa Loi que l'échec de ceux qui tentent d'investir dans une industrie minière. En comparaison, le comportement de Séraphin semble sensé et recommandable. Le capitalisme, ainsi coupé de son mécanisme économique historique (les premiers entrepreneurs étaient des aventuriers), dégénère en appropriation stérile, passive et névrotique, privée de toute activité et de toute utilité réelles. Tous ceux qui possèdent, c'est-à-dire "l'élite professionnelle rurale", dont Séraphin serait, selon P. Desrosiers, une caricature par son pouvoir sur la communauté, sont acculés à une "exploitation" détachée de tout pragmatisme et de toute évolution sociale.[78]

Les **portraits** que l'avare a accrochés aux murs du "haut-côté", lieu sacré de toutes ses transactions, condensent et déterminent idéalement les fondements de cette idéologie. D'abord le portrait du pape Léon XIII signale la primauté sociale du chef religieux: "Hors de l'Église, point de salut!".[79] Celui de sir Wilfrid Laurier symbolise la foi en l'union pancanadienne, celui de Louis Riel rappelle l'importance de la nationalité canadienne-française et de sa langue, et enfin ceux des ancêtres représentent le respect d'un passé de labeur (la colonisation) et mêmes de souffrances obscures (une vieille tante morte empoisonnée). Une autre réalité plus négative fait face à ces "icônes":

---

[78] Desrosiers, p. 54. En tant que bourgeois, Séraphin s'assimile aussi aux deux étrangers: "il est traité par eux d'égal à égal (les tapes dans le dos!); on suggère plus loin qu'ils sont 'ses deux associés'"; Piette, p. 123.

[79] Voir Monière, Le Développement, p. 224.

> Il eut été impossible de ne pas voir sur le mur opposé un calendrier immense, cadeau annuel de la compagnie Massey-Harris, et, au-dessus, un fusil à baguette pointant un accordéon disloqué qui pendait un peu plus loin, pareil à un paquet de tripes (23-24).

Le calendrier témoigne du pouvoir économique des Anglais qui règne "immense" sur le domaine agricole (voir aussi 35), comme il domine sur le domaine forestier ("les camps des MacLaren", 64). Quant au vieux fusil qui "pointe" l'instrument de musique détraqué, il montre bien que le passé héroïque l'emporte contre toute entreprise artistique (donc individuelle), considérée superflue.

Nous retrouvons dans ces "valeurs" de soumission à la toute-puissance religieuse et à l'autorité politico-économique anglo-saxone, le paradigme idéologique du roman du terroir, tel qu'encouragé par l'élite clérico-bourgeoise jusqu'au milieu du XXème siècle. La défense des traditions, de la langue et de la race importait grandement à celle-ci, mais une conscience collective tournée vers le présent et l'avenir lui manquait totalement. La religion d'une part privilégiait l'espace fermé et solitaire du "rang". Coupé du réel, le "projet mytho-aristocratique" (la race et la hiérachie) qui tenait à coeur à la classe dirigeante se trouvait dans une impasse. Devant les transformations économiques, scientifiques et sociales -l'industrialisation, la crise économique, la deuxième guerre- cette "vision" fut peu à peu remplacée par le "projet bourgeois" moderne (le sexe et l'argent). Il est significatif que dans Un Homme et son péché ces deux "quêtes", bien qu'interdites, soient développées de façon lancinante.

La société, influencée extérieurement par l'Histoire, par l'accélération moderne du temps et par le désir individuel exacerbé par les attraits de la ville corruptrice, revenait comme l'Enfant prodigue vers la campagne paradisiaque pour succéder à son père. Maintenant, le fils refuse de se soumettre: il "interrompt le cycle de l'éternel retour et provoque une brusque rentrée du monde parfait dans le temps historique. La longue lignée des ancêtres

... se bris(e) pour ne plus laisser que des individus".[80] Alors le roman-idylle paysan éclate et l'auteur et ses personnages parviennent à la conscience problématique et à l'évolution historique. Selon Durand, anthropologiquement l'homme ne devient homme qu'en quittant son jardin de l'Éden.[81]

Déjà Séraphin, en refusant la continuité de la race pour sa propre jouissance, mettait fin à la figure exemplaire du père. Euchariste Moisan dans Trente Arpents,[82] à l'instar de l'avare, aime sa terre pour elle-même, non pas pour des raisons patriotiques, mais parce qu'elle lui procure la fortune et le respect des autres. Selon Madeleine Ducrocq-Poirier, l'originalité de ce roman tient à ce qu'il révèle "l'appropriation", la "soif de posséder la terre" qui est à la base de toute condition paysanne (les principaux doubles étant le fils VS le père). Autre révélation, le paysan prend conscience que la terre l'asservit inconditionnellement, alors que les citadins peuvent vivre heureux, affranchis de cet impératif. De plus, le progrès envahit et transforme l'univers mytho-agraire: les techniques modernes vont permettre de dominer la glèbe et le "char" va rendre incessant le contact avec le ville.

Par son regard objectif, Ringuet sonne le glas du roman de fidélité. Il plonge abruptement son héros dans l'Histoire et celui-ci se retrouve aliéné à tous les niveaux. Face à l'"indifférenciation" culturelle complète de White Falls et face à la terre même qui maintenant "faillait aux siens", Euchariste "se sentait en plein vertige."[83] Incapable de révolte, il ne lui reste plus

---

80 Lemire, "Le Mythe," p. 65.

81 Voir Durand, "L'Univers des symboles" dans R. Alleau, Sciences des symboles (Paris: Payot, 1976), p. 269.

82 Ringuet (Philippe Panneton), Trente Arpents (Paris, 1938; rpt. Montréal: Fides, 1967).

83 Ringuet, pp. 294-295. Un déséquilibre psycho-culturel semblable provoque les visions de Maria Chapdelaine et la folie chez Menaud et chez Phonsine (Marie-Didace).

qu'à attendre dans le silence la mort. Au niveau populaire autant que littéraire, c'est un autre roman, Le Survenant de Germaine Guèvremont,[84] qui, adapté pour la télévision, conquiert par après la faveur du public. Moins pessimiste, ce romanesque réaliste, plutôt que de s'attarder à l'angoisse occasionnée par la rupture du monde rural, décrit la joie de vivre de l'habitant, les rivalités pour le pouvoir entre deux familles et surtout la fascination ambiguë exercée par l'étranger et tout ce qui est Autre. Rien ne démontre mieux cette dialectique de la "soumission au pouvoir de l'Autre" que la conduite du père Didace (dans la "quête de puissance") et celle d'Angélina (dans la "quête amoureuse") à l'égard du "grand dieu des routes". Le premier, en préférant un étranger et, dans Marie-Didace (1947), une étrangère à son propre fils, force ce dernier à partir pour la ville qui, encore néfaste, entraîne sa mort. La seconde, plutôt que d'épouser un homme du Chenail du Moine, choisit le célibat à jamais obsédée par le souvenir du Survenant. Comme conséquence, la suprématie de la race, sur laquelle repose le mythe, s'éteint.

À partir de la seconde guerre mondiale, le Québec, engagé dans un processus d'urbanisation, semble vouloir oublier ses origines campagnardes et s'ouvrir au monde (cf. Le Refus global). Mais le romanesque du terroir a des racines trop profondes pour disparaître soudainement: J. Boynard-Frot répertorie dix-neuf romans de ce type s'échelonnant de 1940 à 1960, date limite qui marque selon elle son effrondrement parce qu'alors va se dissoudre l'Institution clérico-bourgeoise qui l'a produit.[85] Rien ne symbolise mieux cette "coupure" que la publication en 1965 d'Une Saison dans la vie d'Emmanuel de Marie-Claire Blais, laquelle renverse avec surréalisme la

---

[84] Le Survenant (Montréal: Éd. Beauchemin, 1945), réédité en 1959, 1962, 1964, 1966, 1967, 1968, 1969, 1971 (2 fois), 1978, 1979.

[85] Voir, "Espace," pp. 38-42.

vision agriculturiste.[86] Au point de vue moral comme au point de vue esthétique, le romanesque va maintenant procéder du multilinguisme.

86 Une Saison dans la vie d'Emmanuel (Montréal: Éd. du Jour, 1965). Voir notre analyse dans "La Révolte contre le patriarcat dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais," (Master's diss., Univ. of British Columbia, 1980), pp. 125-134.

CONCLUSION

Pour analyser "les structures mythiques du romanesque traditionnel québécois", objet de notre recherche, il fallait résoudre en premier lieu une problématique critique. Les études théoriques sur le mythe sont variées et les applications littéraires, aussi nombreuses, considèrent habituellement de façon thématique tel ou tel mythe dans la littérature ou chez un écrivain en particulier. Dans le premier chapitre, afin de cerner le mythe selon une acception plus générale, nous avons d'abord différencié les multiples sens qu'on lui donne. Par la suite, nous avons développé, à partir de l'anthropologie culturelle systématisée respectivement par G. Durand et R. Girard, une théorie psycho-sociale du mythe.

La première tâche consistait à unifier les champs d'étude complémentaires de ces chercheurs. Nous avons dynamisé la classification isotopique des images de Durand en la "sémantisant" des mécanismes mimétique et victimaire de Girard. Ceci nous permettait de dégager une structure mythique primordiale qui, d'une part, était liée aux impératifs psycho-biologiques de l'homme et, d'autre part, se rattachait au fonctionnement même de la société. Le mythe narre, en effet, dans un premier temps, l'affrontement entre les deux bornes réversibles de la Nature (ordre instinctif, individuel et nocturne) et de la Culture (ordre rationnel, communautaire et diurne), et, dans un deuxième temps, il raconte le (r-)établissement des différences (les hiérarchies, les interdits) à partir du sacrifice d'une victime incarnant tout le côté néfaste instinctif. Cet événement originel, ritualisé subséquemment, rend compréhensible l'institution sociale et explique la naissance de la "diffé-

rence" (cf. Eric Gans) à la base de la représentation. Plus important pour la recherche littéraire, il structure paradigmatiquement et syntagmatiquement le récit romanesque, lequel dérive de l'épisode mythique suivant diverses étapes de transformation.

Muni de cette "grille d'analyse", il était possible d'étudier un corpus littéraire québécois représentatif, choisi en fonction de critères le reliant à l'imaginaire mytho-collectif. Le fait que le passage du mythique au romanesque se réalise par l'intermédiaire du "récit folklorique" nous a amené à examiner dans le deuxième chapitre un recueil de contes, La Chasse-galerie de H. Beaugrand. Que les lecteurs du XIXème siècle croient plus ou moins au surnaturel évoqué dans ces contes importait peu. Ceux-ci étaient reliés au mythe par leur contenu même qui exprime la foi professée par quelqu'un, à une époque quelconque et dans un lieu donné.

Afin d'éviter la répétition qu'aurait entraînée l'étude de ce recueil, nous nous sommes penchés sur deux contes, "La Chasse-galerie" et "Le Loup-garou", auxquels nous avons ajouté "La Jongleuse" de H.-R. Casgrain. Ce choix, motivé pour des raisons didactiques, favorisait l'examen du processus sacrificiel à partir de deux types de victimisation: l'intra-communautaire (le transgresseur-adversaire) et l'extra-communautaire (la race étrangère et, de façon ambivalente, le sexe féminin). Une analyse diachronique et synchronique de ces textes permettait de les relier structuralement au récit mythique. Enfin, l'ensemble des autres contes du recueil a permis de déterminer des particularités mythiques à peine développées jusqu'alors (ex.: le thériomorphisme) et de considérer le processus de transformation auquel ils sont soumis (ex.: l'humour, l'écriture).

Malgré leur dégradation par l'écriture, tous ces récits nous intéressaient surtout en tant que "commémoration" d'un événement communautaire -la veillée (manger, boire, chants, danses, contes, etc...)- fête étroitement

reliée à la crise sacrificielle. Les dires du conteur produisaient sur son auditoire une catharsis comparable à celle produite par la "Parole mythique" sur le clan. En effet, le conte relève d'une tradition carnavalesque (cf. Bakhtine) que l'on a retrouvée pendant longtemps chez le peuple québécois, tradition médiévale qui découle du processus mythique par sa dialectique désordre/ordre.

Comme la légende marque le passage de l'espace mythique à la durée historique, il fallait réexaminer ses rapports avec l'Histoire, c'est-à-dire ce qui la rapprochait du romanesque. Le "discours légendaire", en plus de s'incarner dans un milieu précis et une époque déterminée, participe -si minime que soit sa contribution- à un processus historique toujours en évolution grâce à l'antagonisme mimétique d'une société de plus en plus ouverte sur le présent et le futur. Le héros mythique fournissait la solution à la problématique initiale de la "présence communautaire"; le héros littéraire, qui prend la relève de celui de la légende, se transforme en prophète d'un ordre nouveau devant la désintégration de son monde par le processus historique. Son discours demeure "mytho-empirique" en ce qu'il aide à une redifférenciation de la société.

L'évolution du romanesque, suivant différents stades génériques, dépend de cette oscillation entre la démythification historique et une nouvelle redifférenciation sociale, liée à une "vision du monde" qui est à son tour démythifiée et remplacée par une autre idéologie. Ce mouvement de pendule du romanesque permettait d'en dégager les deux orientations, l'une relevant du discours rhétorico-judiciaire à la défense de l'ordre communautaire -le mytho-romanesque- l'autre d'un discours plurilingue propre à l'individualisme -le néo-romanesque. Cette évolution des structures du roman français, d'après les théories de Durand et de Bakhtine et en relation avec la dynamique du mythe, était nécessaire pour deux raisons. Premièrement, la littéra-

ture québécoise à ses débuts fut grandement influencée par tout ce qui venait de France et, deuxièmement, le mécanisme mytho-différentiel, qui présidait à l'évolution de la littérature et de la société, étant universel, se retrouvait en action au Québec. Nous pouvions dès lors passer à l'étude du romanesque traditionnel québécois, sachant d'une part que les genres favorisés -le roman d'aventures, le roman sentimental, le roman historique et le roman du terroir- se rattachaient au mytho-romanesque par leurs structures, et d'autre part que le romanesque traditionnel était dépendant d'une dynamique socio-culturelle qui relevait, elle aussi, du processus mythique (différenciation/indifférenciation).

Importé de France, le roman d'aventures s'implanta le premier au Québec. Au quatrième chapitre, nous avons d'abord fait un survol des coordonnées sociales (aspiration à la démocratie et au libéralisme) et littéraires (voltairianisme et romantisme) qui favorisèrent la vogue de ce type romanesque, lequel était, de plus, en continuité avec la traditon orale. Puis, nous nous sommes attardé au premier roman québécois, L'Influence d'un livre (1837) de Gaspé, fils, en tant que symbole d'une "mutation anthropologique" nationale. Malgré une forme qui l'apparente au "mythe à tiroirs", ce roman révélait un mouvement de forces contraires. Il était partagé entre une "remise en question" picaresque de l'ordre traditionnel et un discours unilingue contre le matérialisme et contre la vie mondaine, discours auquel se rattachait le message de ses deux légendes.

L'Influence, publié en pleine crise nationale, reflétait par son ambiguïté et son incohérence formelle la problématique "indifférenciatrice" de son temps. Mais, à la fin, les deux héros refusent d'accéder à l'Histoire: ils rêvent de sécurité dans la permanence hiérarchique médiévale propre au mythe. Amand, l'analogon d'une civilisation traditionnelle de plus en plus désarticulée, continue solitaire sa "quête" illusoire et superstitieuse,

alors que St-Céran, devenu "petit bourgeois" individuel, "s'insère" dans la société, perpétuant avec mauvaise foi ce qu'il dénonçait auparavant d'une façon toute romantique.

Vers le milieu du XIXème siècle, cette influence du romantisme et la formation d'une petite bourgeoisie étaient les deux raisons principales qui favorisèrent une prise de conscience individuelle. Par contre, ce mouvement vers le plurilinguisme avait été mis en veilleuse, à cause du contrôle politico-économique par le pouvoir colonial anglais et du discours rhétorico-judiciaire d'un clergé puissant. Au cinquième chapitre, nous avons étudié Angéline de Montbrun (1884) de L. Conan, roman qui fut extrêmement populaire, en tant que paradigme d'une "mentalité" qui, dépendante des forces ci-dessus, dura jusqu'au milieu du siècle présent. En privilégiant le thème de la passion propre au roman sentimental, mal vu par la critique ultramontaine, et en utilisant le procédé épistolaire et celui du journal intime, la romancière "concrétisait" le processus d'individualisation caractéristique de son époque.

Nous avons découvert au coeur même de cette oeuvre une ambiguïté secrète, masquée par deux désirs de l'écrivain, eux-mêmes paradoxaux, l'un, de faire une oeuvre apologétique débouchant sur la sainteté -un projet unilinguiste- l'autre, d'utiliser différentes techniques de narration -un projet plurilinguiste. Cependant, sous l'intention ultramontaine d'édifier, paraissaient les différents mécanismes de la passion (désir triangulaire, médiations externe et interne) dont elle se faisait indirectement le chantre. Quant à la variation du style narratif, il dépendait inconsciemment de la problématique passionnelle du récit. Ainsi, l'emploi du IL omniscient dans la partie centrale était nécessité suite au "blocage" des dialectiques amoureuses que les lettres tendaient à mettre à jour, lesquelles, basées sur l'inceste, la jalousie et le désir de puissance sur l'Autre, contrevenaient

directement au discours manifeste mytho-ultramontain du récit. Tombés dans le roman d'aventures pendant quelques pages, les personnages, à la merci de la "présence communautaire", étaient punis de leurs transgressions: un ordre communautaire, dépendant du mythe, était ainsi restauré.

La technique du journal intime, utilisée dans la troisième partie, satisfaisait beaucoup mieux la "mimésis esthétique" d'une époque plus individualisée. Avec le romantisme, auquel se rattache cette forme narrative, nous assistons à un certain démontage du mythe. C'est la victime, non le transcendant social, qui possède maintenant la parole et celle-ci met en accusation la violence faite contre elle. Pourtant, la révolte d'Angéline dure à peine: son journal correspond plutôt à un "rite de passage" qui lui permet d'intégrer à nouveau une communauté intimement liée au Cosmos. La "médiation interne" qui relève des relations "interpersonnelles" est remplacée par la "médiation externe" qui la conduit à Dieu, bien que sa dernière lettre à Maurice révèle un désir secret de puissance. Ainsi, dans Angéline de Montbrun, l'élément indifférenciateur-plurilinguiste, inscrit dans "l'aventure sentimentale" d'un moi individualisé au présent, est supplanté par un élément remythifiant, inscrit dans l'"aventure historique" tournée vers les temps édéniques du passé. Cette nostalgie mytho-collective, encouragée par l'ultramontanisme, se matérialisait idéalement dans le roman historique et son corollaire, le roman-idylle de la terre.

Dans le sixième chapitre, nous avons analysé la fonction mythique du genre historique et des influences littéraires et socio-historiques qui le marquèrent. Le roman historique québécois s'inspirait d'abord d'une "historiographie" à tendance mythique. De plus, la victoire de l'ultramontanisme sur l'Institut Canadien, considéré comme "transgresseur", assurait une redifférenciation sociale suivant le projet du romantisme mytho-réactionnaire. D'une part, si un roman historique de type positif s'affirmait afin de com-

penser la situation coloniale, d'autre part, le roman historique de type négatif, tentant de corriger l'Histoire, révélait un processus d'euphémisation de la "défaite" et de ses séquelles.

Les Anciens Canadiens (1863) d'Aubert de Gaspé, père, tient de ces deux tendances. Son intérêt provenait de sa grande popularité, laquelle reflétait, à l'instar d'Angéline de Montbrun une spécificité culturelle propre. L'analyse révélait que tout le récit s'organise autour de l'image centrale diurne de la seigneurie d'Haberville. Dans ce microcosme d'un ordre féodal idyllique, l'auteur décrit avec nostalgie les deux principaux rituels collectifs, la fête du Mai et celle de la Saint-Jean. Ainsi mis en relation avec le mythe, ils devenaient intelligibles. Dans l'épisode de M. d'Egmont, de Gaspé tentait de redifférencier une société de plus en plus individualisée sur le modèle hiérarchique de l'Ancien Régime. Les deux autres parties du roman dépendent étroitement de cet axe narratif central. La première correspond à l'initiation de Jules d'Haberville par la tradition orale, lui permettant d'absorber l'inconscient collectif national, lequel encourageait une soumission entière à la Providence, la peur devant l'inconnu (l'aventure) et une certaine passivité face au danger. La deuxième partie, qui narre le conflit des doubles raciaux propre au genre historique, est une "mise-en-acte" selon l'incitation de ces dires légendaires.

Il résulte de cette rencontre entre l'agir romanesque et les contes un processus constant de réhabilitation du "mauvais double" historique, l'ennemi anglais représenté par Arché. L'auteur utilise aussi le message chrétien d'aimer même vos ennemis, afin de subvertir la dialectique victimaire nationale ou raciale inhérente au roman historique. Il y supplée des liens de gratitude et crée une nouvelle hiérarchie coloniale où cette fois-ci le maître est anglais. Les mutilations accumulées chez tous les personnages mâles révèlent bien cette perte de maîtrise, une sujétion psychique du vaincu dont

seule la Providence semble responsable. À l'opposé, Arché, le vainqueur, auquel la famille d'Haberville et Dumais, le représentant du peuple canadien-français, doivent une "reconnaissance éternelle", se métamorphose en héros mythique.

Selon un mécanisme de compensation, Blanche condamne ce dernier au célibat, mais sa décision symbolise un illusoire désir de dominer par le nombre -"la revanche des berceaux". En effet, la conclusion du roman présente un processus d'assimilation à l'oeuvre dans le mariage mixte (Jules épouse une Anglaise). Le texte, ainsi, donnait à entendre que le seul moyen pour le Canadien français de sortir de son infériorité était de devenir semblable à l'Autre. D'un côté, donc, Les Anciens Canadiens proposait inconsciemment une solution indifférenciatrice-plurilinguiste pour l'avenir de la société, mais, de l'autre, ce roman tentait de différer l'effondrement de l'ordre féodal qui tenait à coeur à l'auteur. Il fut aidé dans cette dernière tâche par le messianisme ultramontain qui, avec le roman du terroir, a essayé de redifférencier la communauté en substituant à l'Anglais un autre antagonisme réunificateur, celui de la ville, lequel d'ailleurs intégrait l'ancien ennemi racial.

Cette nouvelle dialectique mytho-victimaire, privilégiée par le romanesque du terroir, a été l'objet du septième et dernier chapitre. L'espace de la ville, synonyme du pouvoir néfaste de l'argent, de l'étranger (surtout anglophone) et de la transgression, y est banni au profit de l'espace de la campagne, associé à l'Éden et à la thématique pastorale biblique. Afin de distancier la ville et les dangers qu'elle représente, l'ultramontanisme avait redirigé le goût de l'aventure selon l'ancienne dialectique héroïque du "mythe du Nord" (le coureur de bois et ses dérivés), mais en la purgeant de ses éléments asociaux et nocturnes (goût de révolte, de liberté, d'individualisme). Cette nouvelle idéologie, surnommée par J. Warwick "pseudo-nord",

fut à la base de l'utopie colonisatrice. La quantité de romans qu'elle a inspirés fusionnèrent donc les éléments héroïques de nomadisme (nocturne) aux valeurs collectives de la vie sédentaire (diurne).

Comme modèle de ce genre romanesque, nous avons choisi Un Homme et son péché (1933) de C.-H. Grignon qui, en raison de l'immense popularité suscitée par les adaptations radiophonique et télévisée, semblait apte à représenter les coordonnées socio-culturelles du Québec traditionnel. Bien qu'au premier abord ce roman semble se détacher de la vision idyllique du terroir, l'analyse révélait que ses structures reposaient, malgré leur ambiguïté, sur une "vision du monde" mytho-agraire. L'action est, en effet, étroitement liée aux saisons réglées par un "Divin machiniste", lequel punit ou récompense les protagonistes selon qu'ils participent ou non à des "rites de fertilité" au service des valeurs communautaires chrétiennes.

La "double quête" héroïque (ou aventureuse) -la recherche du pouvoir et celle de la femme- se dichotomisait selon des protagonistes différents. Par sa passion névrotique de "faire de l'or" aux dépens de la communauté et de l'amour, Séraphin représente le "mauvais double" anti-agraire et anti-chrétien. Il dévoile les mimétismes d'appropriation et d'antagonisme à l'état pur, car dégagés de tous liens socio-économiques et culturels. Par sa prodigalité, Alexis, au contraire, est un héros agraire diurne qui, associé au "mythe du Nord" et à cause de son amour secret (incestueux et adultère) pour Donalda, présente une certaine ambiguïté. Cependant, aucun antagonisme conscient n'existe entre les deux cousins, parce que le curé Raudin, le "grand-prêtre" de l'ordre mytho-social du terroir "règle" leurs différends par la parole chrétienne. D'une part, la Loi chrétienne ne permet pas de condamner l'avare, aussi le prêtre prie-t-il pour lui, laissant la Providence rétablir la justice; d'autre part, la religion contrôle la "quête amoureuse", substituant à la passion illicite (source de violence) le "mariage de raison", la

propagation de la race, mais surtout une "quête spirituelle", basée sur l'acceptation du sacrifice de soi pour l'amour de Dieu. Cette nouvelle "quête" (de puissance et d'amour), illustrée par le masochisme de Donalda, favorise l'entente communautaire (la différenciation hiérarchique patriarcale) en condamnant tout désir individuel.

Bien que la haine éprouvée envers l'avare serve à l'unification sociale, celui-ci ne sera pas sacrifié: le message chrétien, la légalité de son comportement et les liens familiaux inaliénables qui le rattachent à la communauté désamorcent le mécanisme victimaire. De plus, Séraphin fascine les autres villageois par une "maîtrise" qui leur est interdite. Au delà du discours manifeste mytho-cosmique, agraire et chrétien, lequel dépend de la "médiation externe" entre un modèle (le curé, le Christ) et des disciples (les fidèles), nous avons découvert que, comme dans Angéline de Montbrun, certains personnages accédaient à la "médiation interne". Ainsi, si le conflit entre Séraphin et Alexis est "démonté" par la Loi communautaire, par contre, les deux rivalités qui opposent l'avare à Lemont et à Donalda sont bien marquées. La description réaliste des souffrances de l'épouse modèle (une "sainte") révélait les structures sadomasochistes entre le mari et la femme inhérentes au mariage traditionnel, quoique la responsabilité de sa mort ait été occultée par la communauté et, à un moindre degré, par l'auteur. C'est la Providence qui en est rendue responsable, comme elle est aussi responsable du châtiment infligé à Séraphin. Le comportement anti-agraire et anti-chrétien de celui-ci exigeait une punition ne pouvant provenir que de l'ordre mytho-cosmique, ici l'eau et le feu, deux éléments régénérateurs. Pourtant, le texte garde les traces d'un dénouement plus réaliste: celle d'une vengeance de Lemont, mais ce comportement d'un individu se rendant lui-même justice est camouflé. Le processus vertical du mythe, en résolvant ce conflit, comme dans Angéline de Montbrun, supplantait une fois de plus

l'horizontalité historique qui est basée sur la reconnaissance de la causalité humaine.

Graduellement, cependant, la société traditionnelle "succombe" aux pressions culturelles exogènes et le romanesque du terroir se distancie peu à peu du mécanisme victimaire collectif qui le contrôlait. Dans le conte folklorique, à l'instar du mythe, le transgresseur (la victime intra-communautaire) était retranché du groupe. Dans Un Homme et son péché, la société l'acceptait comme tel et même lui faisait jouer un rôle, laissant à la Providence le soin de rétablir la justice. Trente Arpents révélera par la suite la possibilité aux "traîtres" de vivre heureux et libres à la ville. Enfin, dans Le Survenant, un étranger (la victime extra-communautaire) partagera la vie du village sans qu'il y ait de récrimination contre lui. Au contraire, les paysans seront fascinés par lui et c'est lui-même qui, refusant leur vie sédentaire d'esclave, reprendra sa vie d'aventurier. Le nocturne et le plurilinguisme l'emporte sur le diurne et l'unilinguisme.

À ces trois romans réalistes qui présentent des stades différents de "démythification" de l'idylle ultramontaine, il faut en ajouter deux autres: Marie Calumet (1904) de Rodolphe Girard et La Scouine d'Albert Laberge (1918). Ces auteurs, au début du XXème siècle, avaient voulu ouvrir le romanesque du terroir au plurilinguisme. La communauté, cependant, régie par le clergé, les avait ostracisés, ceux-ci se transformant en "victimes émissaires" pour la préservation d'un ordre mytho-social. Leur importance littéraire est capitale en ce qu'avec eux nous assistons à la décentralisation verbale et sémantique du monde mytho-agraire. Selon la théorie de Bakhtine, nous pouvons affirmer qu'avec ses oeuvres naît un véritable romanesque québécois -le néo-romanesque- parce qu'elles accèdent à une conscience littéraire qui n'a plus de place fixe, qui s'affranchit de la pensée idéologique officiellement contrôlée.

Nous retrouvons dans ces romans les deux facteurs essentiels à l'origine du discours romanesque -le rire et un point de vue différent- lesquels dédoublent le discours officiel. Que leur personnage principal soit une femme et que son rôle ne soit pas limité à être l'Objet d'une "quête amoureuse" est particulièrement significatif d'une distanciation du mytho-romanesque paysan. Alors que Marie Calumet tient du roman picaresque, le rire et la satire étalant sur la place publique la vie privée et le secret masqués par les idéologies en place, La Scouine amplifie ce processus de remise en question en parodiant de façon systmématique le roman du terroir dont il inverse tous les signes.

De telles tentatives démystificatrices furent si mal reçues au Québec que, pendant longtemps, elles n'eurent par de suite. J.-C. Harvey dans Les Demi-civilisés (1934), unissant ironie et romantisme, dénonce avec encore plus de vigueur la société traditionnelle. Toutefois, les attaques du romancier n'étaient pas dirigées contre la paysannerie, mais contre l'élite clérico-bourgeoise. La "victimisation" de ce roman et de son auteur fut immédiate. R. Lemelin exploita à nouveau et de façon brillante la veine picaresque dans Au pied de la pente douce (1944). Le scandale, cette fois-ci, ne fait que contribuer au succès du roman, lequel traduisait d'ailleurs le passage romanesque de l'espace du terroir à celui de la ville. En effet, les structures communautaires du village se retrouvent transposées dans la paroisse menée par son curé, mais une désintégration de l'univers traditionnel se fait sentir. À tout moment, l'individu et son désir s'affirment envers et contre tous: la conscience psychologique mine la fonction sociale du mythique.

Selon Jack Warwick, le "thème de l'appartenance à la terre ... subsist(e) sans agriculturisme" dans la littérature québécoise moderne ("Un retour," p. 282). Ceci implique que les structures du mythe y oeuvrent

toujours. Deux courants ont en effet aidé à perpétuer la dialectique mytho-collective: le nationalisme québécois et un mouvement écologique plus universel. Avec la Révolution Tranquille, une fièvre nationaliste, dégagée de ses anciens liens religieux, resserre le groupe socio-culturel. Cette unité collective se réalise à partir de deux antagonismes victimaires: l'Anglais, ancien double historique dont la rivalité n'avait jamais été résolue, et la religion traditionnelle, nouveau double tenu responsable de l'infériorité des Québécois. Suivant une "quête de puissance" communautaire, des écrivains comme H. Aquin et J. Godbout tentèrent de reconquérir leur territoire pour y bâtir une société neuve.

Quant au deuxième courant qui souvent se mélange à l'autre, il tient du mythe de la fertilité et rappelle l'ancienne dichotomie campagne/ville. Plus moderne, cependant, il est lié à un mouvement social universel qui tente d'inverser la valeur mythique de ces deux espaces. La ville n'est plus alors le lieu du désir individuel, ni celui de l'étranger, mais elle se rattache à une société rhétorico-judiciaire néfaste, au pouvoir moderne technologique et technocrate dont l'ultime symbole est la bombe atomique. Au contraire, la campagne devient le lieu privilégié, non plus d'une race et d'un patrimoine, mais de liberté individuelle, de contact régénérateur avec la nature et de sa protection (le mouvement écologique), d'une société plurilinguiste et fraternelle.

Nous assistons ainsi à une inversion sémantique des espaces nomade et sédentaire: le premier devient diurne, le second, nocturne. C'est dans cette perspective qu'il faut lire l'article de J. Warwick "Un retour aux mythes de la terre?" Le thème moderne québécois de l'appartenance à la terre n'a donc plus de connotations agriculturistes, mais revitalise le "Nord mythique" contre la cité déshumanisante et s'inscrit dans une perspective plus universelle.

C'est d'un tel "renversement sémantique" -lequel remet en question le discours rhétorico-judiciaire unilingue dont tient mytho-romanesque, objet de notre étude- que procède le néo-romanesque plurilingue. Cette "coupure" de l'ordre social féodalisé s'est faite en deux temps: d'abord, avec la seconde guerre mondiale, le Québec traditionnel se met soudainement à l'écoute du monde, mais c'est surtout avec la Révolution tranquille qu'un désir de participation à l'Histoire apparaît. Ce brusque passage de l'espace mythique à la durée historique serait la cause de ce "sentiment de vertige" que G. Marcotte a découvert au coeur du roman québécois.

Résumons le parcours de cette distanciation de l'ordre mytho-cosmique à laquelle correspond une certaine "désorientation". Au début, l'écrivain se trouvait dans l'obligation d'utiliser des thèmes défendant les valeurs communautaires (la patrie, la langue, la religion, la race, les traditions, la famille) propres à une structuration mythique. La "fidélité" à cet ensemble mytho-idéologique diurne explique que la critique puisse, pendant longtemps, douter de l'existence même d'une littérature québécoise. En s'éloignant de ce "monde de valeurs", l'écrivain accède graduellement à une conscience individualisée, et, par conséquent, au romanesque, lequel ne peut exister qu'en relation avec le Régime Nocturne suivant deux pôles principaux, soit en privilégiant la volonté d'agir contre l'Ordre "ancien" et le thème de la passion amoureuse, soit en suivant une veine picaresque (humour, ironie, satire, parodie).

Quelques critiques québécois ont rendu compte indirectement de cette transformation en analysant chronologiquement des thématiques particulières au mytho-romanesque, de leur pré-éminence jusqu'à leur disparition. Signalons surtout la thèse de doctorat de Gérard Bachert, "L'Élément religieux dans le roman canadien-français: étude de son évolution dans les romans de 1900 à 1950" (Univ. Laval, 1954), qui démontre qu'à partir de 1940 s'effectue

un renversement complet des valeurs traditionnelles. Il faut cependant faire exception de l'idéologie nationaliste qui, après avoir été attaquée par le groupe de La Relève, va se renouveler vers 1960 pour s'affermir autour de la notion d'un État national. Cette aspiration politique remplaçait ainsi ancienne vision théocratique ultramontaine, en "remythifiant" pour un temps la littérature autour de la collectivité.

Malgré cette "remythification" passagère, l'époque moderne, en transformant irrémédiablement les conceptions de la personne et du temps, a influencé la littérature en conséquence. Pierre Hébert a analysé stylistiquement, à partir de la figure littéraire de l'analepse, ce changement dans le roman québécois ["Sémiotique, histoire littéraire, philosophie: le cas du Québec," The French Review, 56, No. 3 (1983), 424-431]. Dans le mythe, nous l'avons vu, la mémoire n'assure aucune conservation du vécu: elle renvoie à un tout sacré ritualisé dans le quotidien. Graduellement, la mémoire comme fonction sociale et psychologique permet à l'homme d'accéder à l'écriture et à l'Histoire, et ainsi à un romanesque apologétique d'un NOUS collectif, caractérisé par le narrateur IL-omniscient. L'étude de Hébert révèle que, des origines jusqu'à 1960, le roman québécois cède de plus en plus de place à la mémoire, celle-ci triplant sa présence en texte en un peu plus de cent ans, atteignant son plus haut point avec le roman psychologique (le JE-narrateur). Avec les années 70, l'autobiographie qui prédomine accélère l'utilisation de l'analepse qui constitue maintenant presque tout le récit. Cette prolifération de l'autobiographie, en plus de signaler la conscience du moi, révèle surtout sa totale libération du Cosmos et de la divinité. Enfin, l'écrivain assume sa condition et cherche à construire sa propre histoire.

Aujourd'hui le romanesque, la Culture et la société s'approprient de plus en plus les éléments naturels (la violence, la "quête" de puissance et le désir sexuel) qui étaient néfastes et réglementés dans le mythe. Aussi

les niveaux formel et sémantique du roman tendent-ils, selon Girard, vers l'ambiguïté et l'indifférenciation, et selon Bakhtine, vers le plurilinguisme. Mais, d'après Durand, le roman est à jamais dépendant, par le langage et la pensée, des "structures anthropologiques de l'Imaginaire" dont relève le mythe. De plus, par les mécanismes mimétiques au fondement de la bio-psychologie humaine et par le processus de remythification inhérent à toute idéologie, le roman québécois, comme celui d'ailleurs, n'échappe pas aux forces structurantes du mythe.

Toutefois, comme nous l'avons démontré dans le cas du Québec, l'incarnation du romanesque, malgré les caractères universels le rattachant au mythe, se fait toujours en relation avec une réalité historique déterminée, c'est-à-dire selon les multiples influences géographiques, économiques, socio-politiques, culturelles et religieuses. Au delà de la structure dynamique du mythe et de son sens primordial, le romanesque québécois demeure donc spécifique par cette "extériorité" circonstancielle. Ainsi, grâce à la traite des fourrures et aux contacts avec les Amérindiens, le "mythe du Nord" s'est particularisé de façon distincte. De même, le "mythe de la terre" s'est "cristallisé" à cause d'influences ultramontaines et colonialistes particulières à une époque historique du Québec. En somme, il ressort de notre étude que le mythe, malgré une certaine désarticulation, demeure toujours vivant quel que soit l'aspect sous lequel il se matérialise.

APPENDICE I

Afin d'illustrer les différents sens du mythe, nous n'employons ici qu'un seul exemple appliqué successivement à toutes les variations sémantiques du mythe. Ceci permet de préciser la significaion exacte de chacun des stades d'utilisation du terme. C'est **le mythe de Jésus** que nous explorons selon les différentes acceptions de cette expression:

1. Le **mythe-tromperie** (sens mystificateur) considère Jésus comme un personnage créé de toute pièce par le clergé, une supercherie pour assurer leur pouvoir sur le peuple. Pour les philosophes du XVIIIème siècle, le Christ appartient au domaine de la fable; il est "opium pour le peuple" selon le marxisme.

2. Le **mythe-exagération** (sens légendaire) considère Jésus comme un personnage historique, ayant réellement vécu, mais auquel s'est ajouté tout un halo fantaisiste et même fantastique: les miracles, sa résurrection ... Ex.: Jésus, guerrier de l'indépendance (Montréal: Parti Pris, 1975) de Raoul Roy.

3. Le **mythe-symbole** (sens "thématique" selon la perspective envisagée: affective, sociale, littéraire) considère Jésus comme un personnage dont la signification dépasse le cadre historique de sa vie en Palestine.

   A. Le **mythe personnel** (sens psychanalytique) surgirait de l'étude du psychisme de Jésus à partir de ses gestes et paroles dans les Évangiles.

   B. Une **"vision du monde"** (sens sociologique) s'attarderait à l'idéologie qu'a développée l'Église à partir du personnage de Jésus.

   C. Le **mythe littéraire** (sens littéraire) utilise la vie de Jésus comme source d'inspiration pour une oeuvre de création personnelle, soit poétique (Péguy), théâtrale (les Mystères de la Passion du Moyen Âge) ou même romanesque (les héros "christiques" de Marie-Claire Blais: David Sterne ou Sébastien dans Le Loup).

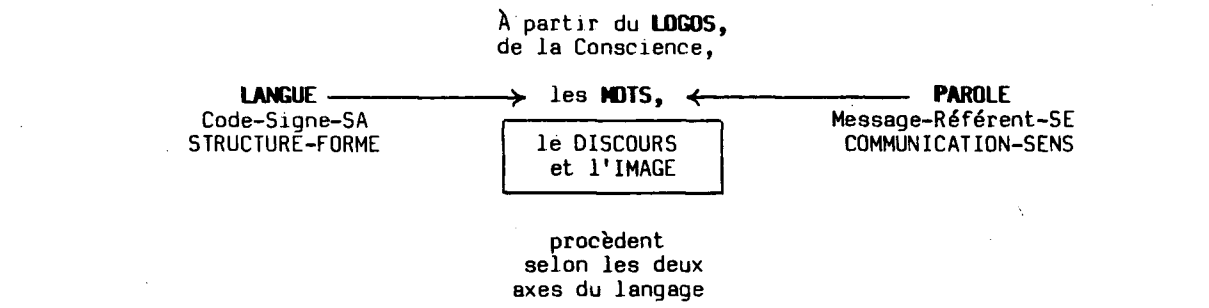
4. Le **mythe collectif** (sens anthropologique):

   - Pour les chrétiens croyants, Jésus est le Christ, le Messie, le Fils de Dieu.

   - Pour les mythologues, il est le parfait héros mythique comparable aux dieux d'autres religions: Osiris, Krishna, Mithra ...

APPENDICE II

Tout acte de Parole et, par conséquent, le récit proviennent de l'interdépendance nécessaire de deux axes essentiels:



procèdent selon les deux axes du langage

1. le plan **PARADIGMATIQUE** impliquant:

- Ouverture; Polysémie; Angoisse; Ambiguïté; Changement; Relativité; Liberté Poésie; Sémiologie;
- Similarité; Verticalité;

par

A. la **MÉTAPHORE:** transpose le sens entre deux termes (fusion partielle); participe plus du domaine de la sensibilité et de l'imagination que de l'intelligence; procède par sélection et substitution; dédouble, triple ... une vision du monde; ex.: le lion des hommes, le roi des animaux;

B. le **SYMBOLE:** fondé sur une association d'idées "naturelle" (dans un groupe social donné) avec qqch. d'abstrait, d'absent ou d'indicible, il abolit la distance entre le sensible et l'idée de façon récurrente, persistante, vivante, souple, "polysémique"; représentation plus intellectualisée, il dépend d'un système de métaphores suivies;

C. la **THÉMATIQUE:** découpe en unités signifiantes une ou des oeuvres, les organisant en système ou réseau affectif, sociologique ou diachronique;

2. le plan **SYNTAGMATIQUE** impliquant:

- Fermeture; Univocité; Sécurité; Ordre social; le Savoir-Pouvoir (Phallus); Prose; Réalisme; Histoire;
- Contiguïté; Horizontalité (combinaison de signes dans l'étendue);

par

A. la **MÉTONYMIE:** a un caractère ornemental et de "littéralité"; implique des relations, des contiguïtés, des contrastes; procède par combinaison et contexture, rapprochant des éléments distincts par un mouvement unificateur ou un glissement de référence elliptique; ex.: un Rembrandt; décrire le caractère d'un personnage par ses vêtements;

B. **l'ALLÉGORIE:** (métaphore allongée, "filée", comme la fable et la parabole, elle est symétrique, mécanique, univoque: elle procède d'un double sens: le littéral (suite d'éléments descriptifs) correspondant au spirituel (idée morale); elle maintient la distance entre le sensible et l'idée;

C. le **MYTHE LITTÉRAIRE:** (Hypomythe) il est une structure narrative léguée, transformée par une création individuelle;

De l'image obsessionnelle à la structure générative du langage; schèmes, mythèmes, thèmes, sèmes, phonèmes. Motifs innés de l'imaginaire:

"Logique inconsciente"

où les paradigmes trouvent leur sens premier

MYTHE PERSONNEL ← MYTHE COLLECTIF

où les syntagmes trouvent leur structure première

(Psychanalyse) (Anthropologie)

INCONSCIENT-MYTHOS (Archétypes)
ULTIME PARADIGME-SYNTAGME:

Schèmes bio-psychiques; Désir mimétique; Victime émissaire.

BIBLIOGRAPHIE

PLAN

I. OEUVRES LITTÉRAIRES QUÉBÉCOISES

A. Contes et romans étudiés
B. Oeuvres citées ou analysées brièvement

II. TRAVAUX CRITIQUES CONSULTÉS

A. Mythe et littérature
B. Tradition orale, légendes et contes
C. Les Genres romanesques
D. Le Roman québécois
E. Histoire et idéologies du Québec
F. Études générales

I. OEUVRES LITTÉRAIRES QUÉBÉCOISES

A. Contes et romans étudiés

Aubert de Gaspé (fils), Philippe-Ignace-François. Le Chercheur de trésors ou l'Influence d'un livre. Québec, 1837; rpt. Montréal: Réédition-Québec, 1968.

Aubert de Gaspé (père), Philippe-Joseph. Les Anciens Canadiens. Québec, 1863; rpt. Montréal: Fides, 1967.

Beaugrand, Honoré. La Chasse-galerie. 1900; rpt. Montréal: Fides, 1973.

Casgrain, Henri-Raymond. "La Jongleuse." Oeuvres complètes. Montréal: Beauchemin & Fils, 1896, pp. 94-173.

Conan, Laure [Angers, Félicité]. Angéline de Montbrun. Québec, 1884; rpt. Montréal: Fides, 1967.

Grignon, Claude-Henri. Un Homme et son péché. 1933; rpt. Montréal: Éd. Internationales Alain Stanké, 1977.

B. Oeuvres citées ou analysées brièvement

Angers, François-Réal. Les Révélations du crime ou Cambray et ses complices. Québec, 1837; rpt. Montréal: Réédition-Québec, 1969.

Benoît, Pierre. Le Marchand de la Place Royale. Montréal: Fides, 1960.

Bernier, Hector. Au Large de l'écueil. Québec: Imprimerie de "l'Évènement", 1912.

Bernier, Jovette-Alice. La Chair décevante. Montréal: Albert Lévesque, 1931.

Bessette, Gérard. Les Anthropoïdes. Montréal: La Presse, 1977.

Bibaud, Adèle [Gonneville, Éleda]. L'Enfant perdue. Le Monde, 21 oct. 1881-26 janv. 1882.

Blais, Marie-Claire. Une Saison dans le vie d'Emmanuel. Montréal: Éd. du Jour, 1965.

Boucher de Boucherville, Pierre-Georges. Une de perdue, deux de trouvées. 1849-51; rpt. Montréal: HMH, 1973.

Bouchette, Robert-Errol. Robert Lozé. Montréal: Pigeon, 1903.

Choquette, Ernest. Claude Paysan. Montréal: La Cie d'Imprimerie et de Gravures Bishop, 1899.

-----. La Terre. Montréal: Librairie Beauchemin Ltée, 1916.

Conan, Laure [Angers, Félicité]. À l'oeuvre et à l'épreuve. Québec, 1891; rpt. Montréal: Beauchemin, 1954.

-----. L'Oublié. 1900; rpt. Montréal: Beauchemin, 1904.

-----. Si les Canadiennes le voulaient! Québec, 1886; rpt. Montréal: Leméac, 1974.

Côté, Louis-Philippe. La Terre ancestrale. Québec: Éd. Marquette, 1933.

Desrosiers, Léo-Paul. Les Engagés du Grand-Portage. Paris: Gallimard, 1938.

-----. Les Opiniâtres. Montréal: Éd. du Devoir, 1941.

Dick, Wenceslas-Eugène. Un Drame au Labrador. Montréal: Leprohon et Leprohon, 1897.

-----. L'Enfant mystérieux. Québec: F.A. Langlois, 1890.

-----. Le Roi des étudiants. Montréal: Hébert & cie, [1903].

Doutre, Joseph. Les Fiancés de 1812. 1844; rpt. Montréal: Réédition-Québec, 1969.

Duquet, Joseph-Norbert. Le Véritable Petit Albert. Québec: Imprimerie du "Journal de Québec", 1861.

Féron, Jean [Lebel, Joseph-Marc-Octave]. Le Manchot de Frontenac. Montréal: Éd. Édouard Garand, 1926.

Fréchette, Louis. Contes de Jos Violon. Montréal: L'Aurore, 1974.

-----. Mémoires intimes. 1961; rpt. Montréal: Fides, 1977.

-----. Originaux et détraqués. Montréal: Louis Patenaude, 1892.

Gérin-Lajoie, Antoine. Jean Rivard, scènes de la vie réelle. 6ème éd. Montréal: Beauchemin, 1958.

Girard, Rodolphe. Marie Calumet. 1904; rpt. Montréal: Réédition-Québec, 1970.

Grandbois, Alain. Né à Québec. Paris: Albert Messein, 1933.

Groulx, Lionel [Lestres, Alonié de]. L'Appel de la race. 1922; rpt. Montréal; Paris: Fides, 1956.

Guèvremont, Germaine. Marie-Didace. 1948; rpt. Montréal: Fides, 1956.

-----. Le Survenant. 1945; rpt. Montréal: Fides, 1959.

Harvey, Jean-Charles. Les Demi-civilisés. Montréal: Éd. du Totem, 1934.

-----. Marcel Faure. Montmagny: Éd. Marquis, 1922.

Hémon, Louis. Maria Chapdelaine. 1916; rpt. Montréal: Fides, 1975.

Kirby, William. Le Chien d'or. Trad. Pamphile LeMay. Montréal: L'Étendard, 1884.

Laberge, Albert. La Scouine. 1918; rpt. Montréal: L'Actuelle, 1972.

Lacerte, Emma-Adèle. Bois-sinistre. Montréal: Éd. Édouard Garand, 1929.

Lacombe, Patrice-Truillier. La Terre paternelle. 1846; rpt. Montréal: HMH, 1972.

L'Écuyer, François-Pascal-Eugène. La Fille du brigand. 1844; rpt. Montréal, Imprimerie Bilodeau, 1914.

LeMay, Léon-Pamphile. L'Affaire Sougraine. Québec: C. Darveau, 1884.

-----. Contes vrais. 1899; rpt. Montréal: Fides, 1980.

-----. Le Pèlerin de Sainte-Anne. 1877; rpt. Montréal: C.-O. Beauchemin & fils, 1893.

-----. Picounoc, le maudit. 1878; rpt. Montréal: Hurtubise/HMH Ltée, 1972.

Lemelin, Roger. Au pied de la pente douce. 1948; rpt. Montréal: Le Cercle du Livre de France Ltée, 1968.

Leprohon, Mme Jean-Lukin. Antoinette de Mirecourt. 1865; rpt. Montréal: J.-B. Rolland & fils, 1881.

-----. Le Manoir de Villerai. 1861; rpt. Montréal: Beauchemin & Valois, 1884.

Marmette, Joseph-Étienne-Eugène. À Travers la vie. 1895; rpt. dans Joseph Marmette, sa vie et son oeuvre de Roger Le Moine. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1968, pp. 137-227.

Morisset, Gérard. November 1775. Québec, Charrier & Dugal, 1948.

Potvin, Damase. Restons chez nous. 1908; rpt. Montréal: Granger, 1945.

Ringuet [Panneton, Philippe]. Trente Arpents. Paris, 1938; rpt. Montréal: Fides, 1967.

Savard, Félix-Antoine. Menaud, maître-draveur. 1937; rpt. Montréal: Fides, 1968.

-----. La Minuit. Montréal: Fides, 1948.

Sénécal, Éva. Mon Jacques. Montréal: Éd. Albert Lévesque, 1933.

Taché, Joseph-Charles. Forestiers et voyageurs. 1863; rpt. Montréal: Fides, 1946.

Tremblay, Rémi. Un Revenant. Montréal: La Patrie, 1884.

Trobriand, Philippe-Régis-Denis de Keredern, baron de. Le Rebelle. Québec: Aubin et Rowen, 1842.

II. TRAVAUX CRITIQUES CONSULTÉS

A. Mythe et littérature

A.1 - Ouvrages

Alleau, René. La Science des symboles. Paris: Payot, 1976.

Albouy, Pierre. Mythe et mythologies dans la littérature française. Paris: A. Colin, 1969.

Aziza, Claude; Oliviéri, Claude; et Sctrick, Robert. Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires. Paris: Fernand Nathan, 1978.

-----. Dictionnaire des types et caractères littéraires. Paris: Fernand Nathan, 1978.

Bannout, Robert. "Le Roman populaire et le mythe du héros historique (1923-1945)." Thèse de maîtrise, Univ. de Montréal, 1971.

Bakhtine, Mikhaël. Esthétique et théorie du roman. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.

Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.

Bouchard, Denis. Une Lecture d'Anne Hébert. La Recherche d'une mythologie. Montréal: Hurtubise/HMH, 1977.

Baudouin, Charles. Introduction à l'essence de la mythologie. Paris: Payot, 1953.

-----. L'Oeuvre de Jung. Paris: Payot, 1963.

Caillois, Roger. Le Mythe et l'homme. Paris: Gallimard, 1938.

Cassirer, Ernst. Language and Myth. N.Y.: Harpers and Brothers, 1946.

Chevalier, Jean, éd. Dictionnaires des symboles. 4 vols. Paris: Seghers, 1974.

Deschamps, Nicole; Héroux, Raymonde; et Villeneuve, Normand. Le Mythe de Maria Chapdelaine. Montréal: Presses de l'Univ. de Montréal, 1980.

Dournes, Jacques. L'Homme et son mythe. Paris: Aubier-Montaigne, 1968.

Dubois, Claude-Gilbert. Le Baroque: profondeurs de l'apparence. Paris: Larousse, 1973.

Dumont, Fernand; et Martin, Yves, éd. Imaginaire social et représentations collectives. No. spécial. Recherches Sociographiques, 23, Nos. 1-2 (1982).

Durand, Gilbert. Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme". Paris: José Corti, 1971.

-----. Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse. Paris: Berg International, 1979.

-----. L'Imagination symbolique. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

-----. Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire. 3ème éd. Paris: Bordas, 1979.

Éliade, Mircea. Aspects du mythe. Paris: Gallimard, 1963.

-----, Traité d'histoire des religions. Paris: Payot, 1953.

Freud, Sigmund. Totem et tabou. Paris: Payot, 1965.

Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1957.

Gans, Eric. Essais d'esthétique paradoxale. Paris: Gallimard, 1977.

-----. The Origin of Language. Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California, 1981.

Girard, René. Le Bouc émissaire. Paris: Grasset, 1981.

-----. Critiques dans un souterrain. Paris: Grasset, 1976.

-----. Des choses cachées depuis la fondation du monde. Paris: Grasset, 1978.

-----. Mensonges romantiques et vérité romanesque. Paris: Grasset, 1961.

-----. La Violence et le sacré. Paris: Grasset, 1972.

Groulx, Lionel. Dollard est-il un mythe? Montréal; Paris: Fides, 1960.

Gusdorf, Georges. Mythe et métaphysique. Paris: Flammarion, 1953.

Hani, Jean, éd. Problèmes du mythe et de son interprétation. Actes du Colloque de Chantilly, 1976. Paris: Belles-Lettres, 1978.

Huxley, Francis. The Way of the Sacred. London: Aldus Books Ltd., 1974.

Jung, Carl Gustav. L'Homme et ses symboles. Paris: Pont-Royal, 1964.

Knutson, Harold. Molière: an Archetype Approach. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1976.

Larose, Jean. Le Mythe de Nelligan. Montréal: Quinze, 1981.

Lévi-Strauss, Claude. Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1958.

-----. L'Origine des manières de table. Vol. III de Mythologies. Paris: Plon, 1968.

-----. Tristes Tropiques. Paris: Plon, 1955.

Maffesoli, Michel, éd. La Galaxie de l'imaginaire. Dérive autour de l'oeuvre de Gilbert Durand. Paris: Berg International, 1980.

Morissonneau, Christian. Le Mythe du Nord québécois: la terre promise. Montréal: HMH, 1978.

-----. Le Mythe littéraire et l'Histoire. No. spécial. Études Littéraires, 17, No. 1 (1984).

Sellier, Philippe. Le Mythe du héros. Paris: Bordas, 1970.

Serres, Michel. Rome, le livre des fondations. Paris: Grasset, 1983.

Therrien, Vincent. La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Paris: Éd. Klincksieck, 1970.

Vierne, Simone. Rite, roman, initiation. Grenoble: Presses de l'Univ. de Grenoble, 1973.

Warwick, Jack. The Long Journey. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1968.

Zéraffa, Michel. Roman et société. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

A.2 - Articles

Brémond, Claude. "La Logique des possibles narratifs." Communications, No. 8 (1966), pp. 60-77.

Brunel, Pierre. "Le Mythe et la structure du texte." Revue des Langues vivantes, 43, No. 5 (1977), 510-521.

Durand, Gilbert. "L'Univers du symbole." Dans La Science des symboles de René Alleau. Paris: Payot, 1976, pp. 261-272.

Frye, Northrop. "Littéraire et mythe." Poétique, No. 8 (1971), pp. 489-514.

Gagnon, Serge. "Représentations mythiques de la Nouvelle-France au XIXème siècle." Dans Le Merveilleux. Deuxième colloque sur les religions populaires, 1971. Québec, Presses de l'Univ. Laval, 1973, pp. 47-54.

Gans, Éric. "Differences." Modern Language Notes, 96, No. 4 (1981), 792-808.

-----. "Pour une esthétique triangulaire." Esprit, No. 429 (1973), pp. 564-581.

-----. "Vers un principe d'indétermination en critique." Revue Romane, 9, No. 2 (1974), 188-199.

Girard, René. "Differenciation and Undifferenciation in Lévi-Strauss and Current Critical Theory." Contemporary Literature, 17, No. 3, (1976), 404-429.

-----. "Dionysos et la genèse du sacré." Poétique, No. 3 (1970), pp. 266-281.

-----. "Lévi-Strauss, Frye, Derrida and Shakespearian Criticism." Diacritics, 3, No. 3, (1963), 34-38.

-----. "Vers une définition systématique du sacré." Liberté, 15, No. 90 (1973), 58-74.

Greimas, A. Julien. "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique." Communications, No. 8 (1966), pp. 28-60.

Gomez-Moriane, Antonio. "Autobiographie et discours rituel." Poétique, No. 56 (1983), pp. 444-460.

Gould, Éric. "The Gap between Myth and Literature." Dalhousie Review, 58, No. 4 (1979), 724-736.

Houde, Gilles. "Les Symboles et la structure mythique du Torrent." La Barre du Jour, No. 16 (1968), pp. 22-46; No. 21 (1968), pp. 26-68.

Lalonde, Michelle. "Le Mythe du père dans la littérature québécoise." Interprétation, 3, Nos. 1-2 (1969), 215-226.

Lemire, Maurice. "Le Mythe de la terre paternelle." Dans Le Merveilleux. Deuxième colloque sur les religions populaires, 1971. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1973, pp. 56-66.

Rousseau, Louis. "La Naissance du récit mythique des origines québécoises." Studies in Religion/Sciences religieuses, 3, No.1 (1973), 152-165.

Simon, Alfred. "Les Masques de la violence." Esprit, No. 429 (1973), pp. 515-527.

Swiggers, P. "La Notion de 'mythe littéraire'." Les Lettres Romanes, 35, No. 4 (1981), 335-341.

Todorov, Tzvetan. "Les Catégories du récit littéraire." Communications, No. 8 (1966), pp. 125-152.

Warwick, Jack. "Les 'pays d'en haut' dans l'imagination canadienne-française." Études Françaises, 2, No. 3 (1966), 265-293.

Weinrich, Harald. "Structures narratives du mythe." Poétique, No. 1 (1970), pp. 25-34.

Zéraffa, Michel. "Ordre mythique, ordre romanesque: Monmanéki et Léopold Bloom." Dans Claude Lévi-Strauss. Paris: Gallimard, 1979, pp. 361-393.

B. Tradition orale, légendes et contes

B.1 - Ouvrages

Bakhtin, Mikhaïl. Rabelais and His World. Trans. Helene Iswolski. Cambridge, Mass.; London, Eng.; The M.I.T. Press, 1968.

Beaulieu, Victor-Lévy. Manuel de la petite littérature au Québec. Montréal: L'Aurore, 1974.

Bettelheim, Bruno. Psychanalyse des contes de fées. Paris: Robert Laffont, 1976.

Boivin, Aurélien. Le Conte littéraire québécois du XIXème siècle. Montréal: Fides, 1976.

Boglioni, Pierre, éd. La Culture populaire au Moyen Âge. Actes du quatrième colloque de l'Institut d'études médiévales de l'Univ. de Montréal. Montréal: L'Aurore, 1979.

Bouchard, René, éd. Culture populaire et littératures au Québec. Saratoga, Calif.: Anma Libri, 1980.

Du Berger, Jean. Introduction à la littérature orale. Dossiers de documentation des Archives de Folklore de l'Univ. Laval, I. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1971.

Duffy, Maureen. The Erotic World of Faery. N.Y.: Avon Books, 1980.

Dupont, Jean-Claude, éd. Mélanges en l'honneur de Luc Lacourcière. Montréal: Leméac, 1978.

Folklore et tradition orale au Canada. No. spécial. Revue de l'Univ. Laurentienne/Laurentian Univ., 8, No. 2 (1976).

Hare, John, éd. Contes et Nouvelles du Canada François. Vol. I. Ottawa: Ed. de l'Univ. d'Ottawa, 1971.

Heer, Friedrich. The Medieval World. N.Y.: The New American Library, Inc., 1962.

Lüthi, Max. Once upon a time: On the Nature of Fairy Tales. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1976.

Mandrou, Robert. De la culture populaire aux 17ème et 18ème siècles. Paris: Stock, 1964.

Le Merveilleux. Deuxième colloque sur les religions populaires, 1971. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1973.

Propp, Vladimir. Morphologie du conte et Les Transformations des contes merveilleux. Paris: Seuil, 1970.

Les Religions populaires. Colloque international, 1970. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1972.

Simard, Jean, éd. Un Patrimoine méprisé: la religion populaire des Québécois. Montréal: Hurtubise/HMH, 1979.

Thompson, Stith, trans. The Types of the Folktale. By Antti A. Aarne. 1961; rpt. Helsinki: Suomalaimen Tiedeakatemia, 1973.

Van Gennep, A. La Formation des légendes. Paris: Flammarion, 1920.

B.2 - Articles.

Boivin, Aurélien. "De l'oral à l'écrit, un genre populaire: le conte." Französisch Heute, No. 3 (1980), pp. 186-191.

Butler, Gary R. "Participant Interaction, Truth and Belief in the Legend Process." Culture & Tradition, No. 5 (1980), pp. 67-78.

Demers, Jeanne; et Gauvin, Lise. "Le Conte écrit, une forme savante." Études Françaises, 12, Nos. 1-2 (1976), 3-24.

-----, "Dossier: autour de la notion du conte écrit." Études Françaises, 12, Nos. 1-2 (1976), 170-171.

De La Fontaine, Gilles. "Le Mythe de l'Iroquois dans le conte écrit de la Mauricie." Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français, No. 3 (1981-82), pp. 63-75.

Du Berger, Jean. "Chasse-galerie et voyage." Studies in Canadian Literature, 4, No. 2 (1979), 35-43.

Gagnon, François. "Le Thème médiéval de l'homme sauvage dans les premières représentations des Indiens d'Amérique." Dans Aspects de la marginalité au Moyen Âge. Montréal: L'Aurore, 1975, pp. 82-99.

Jacobs, Melville. "Thoughts on methodology for comprehension on an oral literature." In Men and Culture. Philadelphia: n.p., 1960, pp. 123-129.

Labrie, Vivian. "Le Conte populaire dans la Tradition québécoise." Französisch Heute, No.3 (1980), pp. 192-198.

Laforte, Conrad; et Lacroix, Benoît. "Le Moyen Âge et la Culture populaire de la Nouvelle-France: l'exemple de la chanson." Dans Culture populaire au Moyen Âge. Éd. P. Bogliani. Montréal: L'Aurore, 1979, pp. 233-257.

Lacourcière, Luc. "Le Triple Destin de Marie-Josephte Corriveau (1733-1763)". Cahiers des Dix, No. 33 (1968), pp. 213-242.

-----. "Le Destin posthume de la Corriveau." Cahiers des Dix, No. 34 (1969).

-----. "Présence de la Corriveau." Cahiers des Dix, No. 38 (1973), pp. 229-264.

Mélétinski, E.M. "L'Étude structurale et typologique du conte." Dans Morphologie du conte de Vladimir Propp. Paris: Seuil, 1970, pp. 201-249.

C. Les Genres romanesques

C.1 - Ouvrages

Allard, Yvon. Paralittératures. Montréal: La Centrale des bibliothèques, 1979.

Altman, Janet Gurkin. Epistolarity: Approches to a Form. Colombus: Ohio State Univ. Press, 1982.

Angenot, Marc. Le Roman populaire. Montréal: Presses de l'Univ. du Québec, 1975.

Barrett, Caroline, éd. L'Effet sentimental. No. spécial. Études Littéraires, 16, No.3 (1983).

L'Autobiographie. No. spécial. Poétique, No. 56 (1983).

L'Autobiographie. No. spécial. Revue d'Histoire littéraire de la France, 75, No. 6 (1975).

Bakhtine, Mikhaël. Esthétique et théorie du roman. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.

Bessières, Irène. Le Récit fantastique. Paris: Larousse Université, 1974.

Bisson, Laurence. Le Romantisme littéraire au Canada français. Paris: Droz, 1932.

Boynard-Frot, Janine. "Espace de l'homme, espace de la femme dans le roman du terroir canadien-français de 1860 à 1960." Thèse de doctorat, Univ. de Sherbrooke, 1978.

David, Jacques. "La Structure du roman du terroir." Thèse de maîtrise, Univ. de Montréal, 1975.

Del Litto, V. éd. Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de sept. 1975 [Grenoble]. Genève; Paris: Droz, 1978.

Didier, Béatrice. Le Journal intime. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

Dubois, Claude-Gilbert. Le Baroque: profondeurs de l'apparence. Paris: Larousse Université, 1973.

Girard, Alain. Le Journal intime. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

Goldman, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1965.

Lemire, Maurice. Les Grands Thèmes nationalistes du roman historique canadien-français. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1970.

Le Moine, Roger. Joseph Marmette. Ottawa: Fides, 1969.

Lukacs, Georges. Le Roman historique. Paris: Payot, 1965.

Mitterand, Henri. Le Discours du roman. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.

Mouralis, Bernard. Les Contre-littératures. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

Perry, Ruth. Women, Letters and the Novel. N.Y.: AMS Press, Inc., 1980.

Récits de vie (théoriques-expériences). No. spécial. Revue des Sciences Humaines, 191, No. 3 (1983).

Le Roman historique. No. spécial. Revue d'Histoire Littéraire de France, 75, Nos. 2-3 (1975).

Rousset, Jean. La Littérature de l'Âge baroque en France. Paris: José Corti, 1965.

Servais-Maquoi, Mireille. Le Roman de la terre. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1976.

Tadié, Jean-Yves. Le Roman d'aventures. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1950.

-----. Littérature et signification. Paris: Larousse, 1967.

Tuchmaïer, Henri S. "Évolution de la technique du roman canadien-français." Thèse de doctorat, Univ. Laval, 1958.

Van Roey-Roux, Françoise. La Littérature intime au Québec. Montréal: Boréal Express, 1983.

Vanasse, André. "Le Temps et l'espace dans le roman paysan canadien (1914-1950)." Thèse de maîtrise, Univ. de Montréal, 1963.

Versini, Laurent. Le Roman épistolaire. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

The Work of Mikhaël Bakhtin (1895-1975). No. spécial. Revue de l'Univ. d'Ottawa/Univ. of Ottawa Quarterly, 53, No. 1 (1983).

Zellweger, Rudolf. Les Débuts du roman rustique. Paris: Librairie E. Droz, 1941.

Zéraffa, Michel. Personne et personnage. Paris: Éd. Klincksieck, 1969.

C.2 - Articles

Frot, Janine [Boynard-Frot, J.]. "La Femme et le nationalisme dans le roman du terroir de l'entre-deux guerres." Voix et Images, 3, No. 1 (1977), 54-70.

Hayman, David. "Au delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes." Poétique, No. 1 (1970), pp. 76-94.

Hébert, Pierre. "Les Cycles du roman québécois." Études Canadiennes/Canadian Studies, 9, No. 14 (1983), 55-63.

-----. "Un Problème de sémiotique diachronique: norme coloniale et évolution des formes romanesques québécoise." Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry, 2, No. 3 (1982), 211-240.

-----. "Sémiotique, histoire littéraire, philosophie: le cas du Québec." The French Review, 56, No. 3 (1983), 424-431.

Jost, Franças. "Richarson, Rousseau et le roman épistolaire." Cahiers de l'Association de Études Francaises, No. 29 (1977), pp. 153-184.

Lemire, Maurice. "Bigot dans le roman historique." Revue de l'Histoire de l'Amérique française, 22, No. 1 (1968-69), 65-88.

-----. "Introduction." Vol II du Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. Montréal: Fides, 1980, pp. XI-LXIX.

Le Moine, Roger. "Le Roman historique au Canadien français." Dans Le Roman canadien-français. Vol. III des Archives des Lettres canadiennes. Paris; Montréal: Fides, 1971, pp. 69-87.

Page Young, Josette. "Émile de Girardin, le 'journal à deux sous' et la littérature romanesque de l'Époque romantique." The French Review, 56, No. 6 (1983), 869-875.

Pilotte, Gaston. "Victor Barbeau et la querelle du régionalisme." Études Françaises, 7, No. 1 (1971), 23-47.

Roux, Françoise [Van Roey-Roux, F.]. "La Littérature intime du Québec, 1760 à 1945." Histoire littéraire du Québec, No. 1 (1979), pp. 82-88.

Sirois, Antoine. "L'Image de la ville dans le roman du terroir d'expression française et d'expression anglaise." Canadian Review of Comparative Literature, 3, No. 3 (1976), 269-285.

D. Le Roman québécois

D.1 - Ouvrages

Bachert, Gérard. "L'Élément religieux dans le roman canadien-français: étude de son évolution dans les romans de 1900 à 1950." Thèse de doctorat, Univ. Laval, 1954.

Bessette, Gérard. Une Littérature en ébullition. Montréal: Éd. du Jour, 1968.

Black, George A. "The Treatment of Love in the French-Canadian Novel." Doctoral diss., Western Univ., 1969.

Bourassa, André-G. Surréalisme et littérature québécoise. Montréal: Éd. de l'Étincelle, Inc., 1977.

Brochu, André. L'Instance critique 1961-73. Montréal: Leméac, 1974.

Dostaler, Yves. Les Infortunes du roman dans le Québec du XIXème siècle. Montréal: Hurtubise/HMH, 1977.

Ducrocq-Poirier, Madeleine. Le Roman canadien de langue française de 1860 à 1958." Paris: A.G. Nizet, 1978.

Dumont, Fernand; et Falardeau, J.-C., éds. Littérature et société canadiennes-françaises. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1964.

Falardeau, Jean-Charles. Notre société et son roman. Montréal: HMH, 1967.

Granpré, Pierre de. Histoire de la littérature française au Québec. Vol. I. Montréal: Beauchemin, 1967. Vol. II, 1968.

LaFrance, Jeanne. Les Personnages dans le roman canadien-français (1837-1862)." Sherbrooke: Naaman, 1977.

Lasnier, Louis. "L'Affectivité spatiale, l'espace imaginaire comme représentation de la structure émotionnelle de l'image dans le roman québécois du XIXème siècle." Master's diss., Queen's Univ., 1974.

-----. La Magie de Charles Amand. Imaginaire & Alchimie dans "Le Chercheur de trésors" de Philippe Aubert de Gaspé. Montréal: Québec/Amérique, 1980.

Lemire, Maurice, éd. Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec. Vol. I Montréal: Fides, 1978. Vol. II, 1980.

Marcotte, Gilles. Une Littérature qui se fait. Montréal: HMH, 1962.

Marion, Séraphin. Les lettres canadiennes d'autrefois. Vol. VI. Ottawa: Éd. de l'Univ. d'Ottawa, 1949.

-----. Les Origines littéraires du Canada français. Ottawa: Éd. de l'Univ. d'Ottawa.

Northey, Margot. The Haunted Wilderness. Toronto; Buffalo: Univ. of Toronto Press, 1976.

Plastre, Guy. "Une Constance de la littérature canadienne: le thème de la survivance française dans le roman canadien." Thèse de maîtrise, Univ. de Montréal, 1954.

Racine, Claude. L'anticléricalisme dans le roman québécois (1940-1965). Montréal: Hurtubise/HMH, 1972.

Robidoux, Réjean; et Renaud,André. Le Roman canadien-français du XXème siècle. Ottawa: Éd. de l'Univ. d'Ottawa, 1966.

Rousseau, Guildo. L'Image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930). Sherbrooke: Naaman, 1981.

-----. Préfaces des romans québécois du XIXème siècle. Montréal: Éd. Cosmos, 1970.

Shillith, George Igor. "L'Absence d'amour dans la littérature canadienne-française." Master's diss., Univ. of British Columbia, 1955.

Sirois, Antoine. Montréal dans le roman canadien. Montréal; Paris; Bruxelles: Marcel Didier, 1968.

Soeur Sainte-Marie-Eleuthère. La Mère dans le roman canadien-français. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1964.

Tremblay, Jean-Paul. À la recherche de Napoléon Aubin. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1969.

Tremblay, Victor Laurent. "La Révolte contre le patriarcat dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais." Master's diss., Univ. of British Columbia, 1980.

Tougas, Gérard. La Littérature canadienne-française. 1960; rpt. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

Warwick, Jack. The Long Journey. Toronto: Univ. of Toronto, 1968.

D.2 - Articles

Allard, Jacques. "La Figure du pays dans le roman québécois contemporain." Studies in Canadian Literature, 4, No. 2 (1979), 74-82.

Deschamps, Nicole. "Les Anciens Canadiens de 1860, une société de seigneurs et va-nu-pieds." Études Françaises, 1, No. 3 (1965), 3-15.

Desforges, Louise. "Nouveau Regard critique sur le premier roman écrit en Canada: L'Influence d'un livre." Voix et Images du Pays, No. 5 (1972), pp. 16-56.

Desrosiers, Pierre. "Séraphin ou la dépossession." Parti Pris, 4, Nos. 5-6 (1967), 52-62.

Dionne, René. "Le Roman du XIXème siècle (1937-1895)." Histoire littéraire du Québec, No. 1, (1979), pp. 30-45.

Filiatrault, Jean. "Le Bonheur dans le roman canadien-français." Liberté, 3, No. 5 (1961), 749-755.

Gagnon, Anne. "Picounoc, le maudit ou la logique d'un livre sous la toque de Monseigneur." Voix et Images du Pays, No. 6 (1973), pp. 13-32.

Gagnon, Claude-Marie. "Concupiscence et avarice chez Séraphin Poudrier." Voix et Images, 1, No. 2 (1975), 196-205.

Gagnon-Mahony, Madeleine. "Angéline de Montbrun: le mensonge historique et la subversion de la métaphore blanche." Voix et Images du Pays, No. 5 (1972), pp. 57-68.

Hamel, Réginald. "L'Érotisme dans les romans, contes et nouvelles entre 1900 et 1940." Parti Pris, 1, Nos. 9-10-11 (1964), 98-140.

Hathorn, Ramon. "Soldats, patrons et femmes 'fatales': figures de l'Anglais dans le roman québécois des XIXème et XXème siècles." Voix et Images, 6, No.1 (1980), 97-115.

Hayne, David. "Les Origines du roman canadien-français". Dans Le Roman canadien-français. Vol. III des Archives des Lettres canadiennes. Montréal: Fides, 1971, pp. 37-67.

-----. "Sur les traces du pré-romantisme canadien." Dans Mouvement littéraire de Québec 1860. Vol. I des Archives des Lettres Canadiennes. Ottawa: Ed. de l'Univ. d'Ottawa, 1961, pp. 8-27.

Hudon, Jean-Paul. "L'Abbé H.-R. Casgrain et le mouvement littéraire de 1860." Co-Incidences, 2, No. 1 (1972), 25-36.

Lacourcière, Luc. "L'Enjeu des Anciens Canadiens." Cahiers des Dix, No. 32 (1967), pp. 223-254.

-----. "Philipe Aubert de Gaspé (1786-1871)." Cahiers des Dix, No. 41 (1976), pp. 191-204.

Lamontagne, Léopold. "Les Courants idéologiques dans la littérature canadienne-française du XIXème siècle." Dans Littérature et société canadiennes-françaises. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1964, pp. 101-120.

Lemieux, Pierre-Hervé. "L'Évolution de la symbolique chez P. Aubert de Gaspé." Dans Mélanges de la civilisation canadienne-française offerts au prof. Paul Wyczynski. Ottawa: Ed. de l'Univ. d'Ottawa, 1977, pp. 149-182.

Le Moine, Roger. "Laure Conan et P. A. Tremblay." Revue de l'Univ. d'Ottawa, 36, No. 3 (1966), 258-271; No. 4 (1966), 500-538.

-----. "Présentation." Oeuvres romanesques I de Laure Conan. Montréal: Fides, 1975, pp. 9-21, 79-96.

Marchessault, Jovette. "Nous n'écrivons plus pour les fonds de tiroirs." Châtelaine, Janv. 1979, pp. 48-49, 66-69.

Marullo, Claude. "La Sexualité dans le roman québécois d'avant 1960." Revue Québécoise de Sexologie, 2, No. 1 (1981), 4-12.

Paquette, Jean-Marcel. "Écriture et histoire." Études Françaises, 10, No. 4 (1974), 343-357.

Piette, Alain. "Un Homme et son péché: innocente avarice ou le masque idéologique." "Voix et Images, 4, No. 1 (1978), 107-126.

Racine, Claude. "Tentatives d'émancipation des valeurs religieuses traditionnelles dans le roman québécois (1940-1965)." Études Canadiennes/ Canadian Studies, No. 3 (1977), pp. 113-126.

Sirois, Antoine. "L'Étranger de race et d'ethnie dans le roman québécois." Recherches Sociographiques, 23, Nos. 1-2 (1982), 187-201.

-----. "Le Roman (1900-1945)". Histoire Littéraire du Québec, No. 1 (1979), pp. 46-49.

Soeur Jean-de-l'Immaculée. "Angéline de Montbrun." Dans Le Roman canadien-français. Vol III des Archives des Lettres canadiennes. Montréal; Paris: Fides, 1971, pp. 105-122.

Thérien, Gilles. "Recevoir les oeuvres d'aujourd'hui." Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français, No. 2 (1980-81), pp. 99-107.

Vachon, G.-André. "Une Tradition à inventer." Dans Littérature canadienne-française; conférences J. A. de Sève. Montréal: Presses de l'Univ. de Montréal, 1969, pp. 267-289.

Van Schendel, Michel. "L'Amour dans la littérature canadienne-française." Recherches Sociographiques, 5, Nos. 1-2 (1964), 154-165.

Vanasse, André. "La Notion d'étranger dans la littérature canadienne." L'Action Nationale, 55, No. 2 (1965), 230-236; No. 3 (1965), 350-358; No. 4 (1965), 484-488; No. 5 (1966), 606-611; No. 7 (1966), 844-851.

E. Histoire et idéologies du Québec

E.1 - Ouvrages

Bouthillette, Jean. Le Canadien-français et son double. Montréal: Éd. de l'Hexagone, 1972.

Dumont, Fernand. Le Lieu de l'homme. Montréal: HMH, 1968.

Fauteux, Aegidius. Le Duel au Canada. Montréal: Éd. du Zodiaque, 1934.

Garneau, François-Xavier. Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours. Vols. I-II. Québec: Aubin, 1845, 1846. Vol. III. Québec: Fréchette, 1848.

Hudon, Théophile. L'Institut Canadien et l'Affaire Guibord. Montréal: Beauchemin, 1938.

La Hontan, Baron de. Mémoires de l'Amérique septentrionale. Amsterdam, 1705; rpt. Montréal: Éd. Élysée, 1974.

Lajeunesse, Marcel. L'Éducation au Québec (19ème-20ème siècles). Montréal: Boréal Express, 1971.

Laurendeau, Marc. Les Québécois violents. Québec: Boréal Express, 1974.

Le Moyne, Jean. Convergences. Montréal: HMH, 1969.

Monière, Denis. Le Développement des idéologiques au Québec. Montréal: Québec/Amérique, 1977.

Nos Racines. Vol. XI. Montréal: Robert Laffont, 1980.

Rioux, Marcel; et Martin, Yves, éds. La Société canadienne-française. Montréal: Hurtubise/HMH, 1971.

Rodrigue, Denise. Le Cycle de Pâques au Québec et dans l'Ouest de la France. Québec: Presses de l'Université Laval, 1983.

Rumilly, Robert. Histoire de la Province de Québec. Vol. I. Montréal: B. Valiquette, 1940.

Société Royale du Canada, Structures sociales du Canada français. Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1966.

Séguin, Robert-Lionel. La Civilisation traditionnelle de l'"habitant" aux XVIIème et XVIIIème siècles. Montréal: Fides, 1967.

Smith, Donald B. Le "Sauvage" pendant la période héroïque de la Nouvelle-France (1534-1663) d'après les historiens canadiens-français du XIXème et XXème siècles. Montréal: Hurtubise/MHM, 1974.

Trudel, Marcel. L'Influence de Voltaire au Canada. 2 vols. Montréal: Fides, 1945.

E.1 - Articles

Beaudoin, Réjean. "Nationalisme: du souverain désir au principe d'incertitude." Liberté, 25, No. 5 (1983), 135-145.

Blond, Pierre. "Dossier sur le Québec." Ethnopsychologie, 28, Nos. 2-3 (1973), 309-321.

Dorais, Fernand. "L'Essai au Canada français de 1930 à 1970; lieu d'appropriation d'une conscience ethnique." Laurentian Univ. Revue/Revue de l'Univ. Laurentienne, 5, No. 2 (1973), 113-137.

Galarneau, Claude. "La Légende napoléonienne au Québec." Recherches Sociographiques, 23, Nos. 1-2 (1982), 163-174.

Genest, Jean-Guy. "La Lanterne (1868-69)". Dans Idéologies au Canada français (1850-1900). Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1971, pp. 245-263.

Hamelin, Louis-Edmond. "L'Évolution numérique séculaire du clergé catholique dans le Québec." Recherches Sociographiques, 2, No. 2 (1961), 189-241.

Hardy, René. "L'Ultramontanisme de Laflèche: genèse et postulats d'une idéologie". Dans Idéologies au Canada français (1850-1900). Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1971, pp. 53-62.

Laramée, Gisèle. "Guide ethnograpique des fêtes de la Saint-Jean." Loisirs plus. Montréal: Confédération des Loisirs du Québec, 1976.

Ross, Vincent. "La Structure idéologique des manuels de pédagogie québécois." Dans Idéologies au Canada français (1850-1900). Québec: Presses de l'Université Laval, 1971, pp. 27-52.

Roy, Max. "Résultats partiels d'une analyse du discours des étudiants de 1852 à 1880." Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français, No. 2 (1980-81), pp. 93-98.

Séguin, Robert-Lionel. "Le Présage dans la littérature orale d'une famille québécoise." Cahiers des Dix, No. 36 (1971), pp. 162-177.

Sylvain, Philippe. "Les Débuts du Courrier du Canada et les progrès de l'ultramontanisme canadien-français." Cahiers des Dix, No. 32 (1967), pp. 255-277.

-----. "Libéralisme et ultramontanisme au Canada français: affrontement idéologique et doctrinal (1840-1865)." Dans Le Bouclier d'Achille/The Shield of Achilles. Toronto; Montréal: McClelland and Stewart, 1968, pp. 111-138,, 220-255.

-----. "Un Disciple canadien de Lamennais: Louis-Antoine Dessaules." Cahiers des Dix, No. 34 (19699), pp. 61-83.

Weinmann, Heinz. "Narcisse et l'autre: pour un ethnotype québécois." Voix et Images, 3, No. 2 (1977), 266-276.

F. Études générales

F.1 - Ouvrages

Alexandrian. Le Socialisme romantique. Paris: Seuil, 1979.

Angenot, Marc. Glossaire de la critique contemporaine. Montréal: Hurtubise/HMH, 1972.

Barthes, Roland. Essais critiques. Paris: Seuil, 1964.

Bateson, Gregory. Steps to an Ecology of Mind. N.Y.: Ballantine Books, 1972.

Bataille, Georges. Death and sensualilty. N.Y.: Walker and Cie, 1962.

-----. Histoire de l'érotisme. Vol. VIII. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1976.

-----. La Divinité du rire. Vol. V. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1973.

Brun, Jean. Les Vagabonds de l'Occident. Paris: Desclée, 1976.

Castella, Charles. Structures romanesques et vision sociale chez Guy de Maupassant. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1972.

Doubrovsky, Serge. Pourquoi la nouvelle critique. Paris: Mercure de France, 1966.

Dupriez, Bernard. Gradus: les procédés littéraires. Montréal: 10/18, 1980.

Fanon, Frantz. Black Skin, white mask. N.Y.: Grove Press, Inc., 1967.

-----. Les Damnés de la terre. Paris: F. Maspero, 1968.

Ferenczi, Sandor. Oeuvres complètes. Vol. II. Paris: Payot, 1968.

Foucault, Michel. The History of Sexuality. Vol. I. N.Y.: Vintage Books, 1980.

Freud, Sigmund. General Psychology Theory. Éd. R. Reiff. N.Y.: MacMillan & Collier, 1963.

Genette, Gérard. Figures. Paris: Seuil, 1966.

Goldman, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1965.

Harcourt, Marguerite et Paul. Chansons folkoriques françaises au Canada. Québec; Paris: Presses de l'Univ. Laval; Presses Universitaires de France, 1956.

Hegel, Friedrich. The Phenomenology of Spirit. Hamburg: Félix Meiner, 1952.

Henderson, Joseph L. Thresholds of Initiation. Middleton, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1967.

Jayne, Julian. The Origin of Consciousness in the Breakdown of Bicameral Mind. Boston: Hougton Mifflin Co., 1976.

Kilatch, A.J. Dictionary of First Names. Toronto: Academic Press Canada Ltd., 1980.

Kristeva, Julia. Les Pouvoirs de l'horreur. Paris: Seuil, 1980.

Litérature et société. Bruxelles: Éd. de l'Institut de Sociologie de l'Univ. Libre de Bruxelles, 1967.

Maertens, Thierry. Le Jeu du mort. Paris: Aubier, 1979.

Massé, Raymond. Les Adventistes du septième jour aux Antilles françaises. Montréal: Presses de l'Univ. de Montréal, 1978.

Moreau, Pierre. Le Romantisme. Paris: del Duca, 1954.

Morin, Edgar. L'Homme et la mort. Paris: Seuil, 1970.

Poulet, Georges. Études sur le temps humains. Vol. I. 1942; rpt. Paris: Plon, 1972.

-----. Métamorphoses du cercle. Paris: Plon, 1961.

Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature? Paris: Gallimard, 1964.

Terrasse, Jean. Rhétorique de l'essai littéraire. Montréal: Presses de l'Univ. du Québec, 1977.

Thomas, Louis-Vincent. Cadavre. Paris: Éd. Complexe, 1980.

Thurow, Lester C. The Zero-Sum Society: Distribution and the possibilities for Economic Change. N.Y.: Penguin Books, 1981.

Todorov, Tzvetan, éd. Théorie de la littérature. Paris: Seuil, 1965.

Van Tieghem, Philippe. Le Romantisme français. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

F.2 - Articles

Barthes, Roland. "Par où commencer?" Poétique, No. 1 (1970), pp. 3-9.

Bastide, Roger. "Pour une coopération entre la psychanalyse et la sociologie dans l'élaboration d'une théorie des 'visions du monde'." Dans Critiques sociologique et critique psychanalytique. Bruxelles: Éd. de l'Institut de sociologie de l'Univ. Libre de Bruxelles, 1970, pp. 165-178.

Chatelain-Courtois, Martine. "Mille Mots pour le de voyage." Le Devoir, 14 nov. 1981, p. 30.

Dumont, Fernand. "La Sociologie comme critique de la littérature." Recherches Sociographiques, 5, Nos. 1-2 (1964), 225-240.

Kristeva, Julia. "Le Sujet en procès." Dans Artaud. Paris: 10/18, 1973, pp. 43-108.

Languirand, Jacques. "Le Québec et l'américanité." Appendice de Klondyke du même auteur. Montréal: Le Cercle du Livre de France, 1971, pp. 220-237.

Maheu, Pierre. "L'Oedipe colonial." Parti Pris, 1, Nos. 9-10-11 (1964), 19-29.

Major, André. "Les poètes artistes: l'école de l'exil." Dans La Poésie canadienne-française. Vol. IV des Archives des Lettres canadiennes. Montréal: Fides, 1969, pp. 135-142.

Wyczynski, Paul. "L'Héritage poétique de l'École littéraire de Montréal." Dans La Poésie canadiennne-française. Vol. IV, Archives des Lettres canadiennes. Montréal: Fides, 1969, pp. 75-108.