DÉPARTEMENT DES ARTS, LANGUES ET LITTÉRATURES

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

LE CHEVAL DE PAPIER

ÉTUDE DE LA REPRÉSENTATION DU CHEVAL DANS LA PROSE NARRATIVE QUÉBÉCOISE DES ORIGINES À NOS JOURS

Par

ISABELLE PROULX

Maître ès arts (M. A.)

Thèse présentée pour l'obtention du

Doctorat en études françaises (Ph. D.)

Sherbrooke

AOÛT 2020

© Isabelle Proulx 2020

Composition du jury

Le jury de cette thèse est composé des personnes suivantes :

Pierre Hébert, directeur de recherche

Professeur émérite au Département des arts, langues et littératures

Marie-Pier Luneau, évaluatrice interne

Professeure au Département des arts, langues et littératures

Anthony Glinoer, évaluateur externe

Professeur au Département des arts, langues et littératures

Georges Desmeules, évaluateur externe

Professeur au Département de littérature et de communication du Cégep de Sherbrooke

La Question c’est le cheval, la Réponse le cavalier.
Où va la horde galopante sans réponse?

Alejandro Cervantes, *Oracles, Poésie*,
Saint-Élie-de-Caxton, Éditions de l’Exil,
2016, p. 102.

REMERCIEMENTS

> Il faut dix ans pour avoir une idée bien à soi — dont on puisse parler. Naturellement, c'est un peu décourageant. Mais l'homme y gagne une certaine familiarité avec le beau visage du monde.
>
> Albert Camus, « Le vent à Djémila », *Noces* suivi de *L'Été*, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1959, p. 28.

Les chevaux de papier sont entrés au galop dans ma vie en janvier 2014. Depuis, je n'ai cessé de les suivre dans leur chevauchée, par monts et par vaux, au sein du vaste univers imaginaire des récits de la littérature québécoise. De nombreuses personnes ont été des témoins privilégiés du long et périlleux parcours à obstacles que constituait cette odyssée doctorale. Sans leur soutien inestimable, il eut été improbable que je parvienne au bout de cette aventure, d'où l'importance de leur offrir des remerciements.

J'aimerais tout d'abord exprimer ma gratitude à mon grand complice et meilleur ami, Sylvain Coulombe, pour le rôle déterminant qu'il a joué dans la genèse et la réalisation de ce projet, lui qui avec humour et amour a toujours accueilli aimablement mes réflexions passionnées sur ce sujet de recherche.

Je tiens ensuite à témoigner toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse et mentor, Pierre Hébert, pour son enthousiasme à cette idée d'une recherche sur la représentation du cheval dans les lettres québécoises, pour sa confiance en ma capacité de mener à terme ce projet colossal et pour ses judicieux conseils qui m'ont permis de construire un objet d'études signifiant, valable sur le plan scientifique. Je lui sais gré de m'avoir invitée à travailler à ses côtés dans le cadre de ses propres projets, expériences enrichissantes qui m'ont permis de développer davantage mes compétences en recherche.

J’adresse par ailleurs des remerciements aux chercheuses et chercheurs spécialistes en études littéraires qui se sont intéressés à mon sujet et qui m’ont donné l’occasion de publier quelques-unes de mes découvertes. Je remercie également les professeurs Marie-Pier Luneau, Anthony Glinoer et Georges Desmeules d’avoir lu et commenté ma thèse. En plus de nourrir ma réflexion, leurs rétroactions m’ont permis de rehausser significativement la qualité de mon travail. Un grand merci à mes collègues Stéphanie Bernier et Cécile Delbecchi pour leur précieuse aide et leur soutien moral indéfectible.

Sincères remerciements à mes proches, parents et ami.es, pour leur intérêt et pour leurs encouragements maintes fois réitérés au fil des ans. Je salue au passage la bienveillance de mes enfants Jonathan, Émilie et Alexis, premier public à qui j’ai raconté avec joie mes histoires de chevaux.

En terminant, que le Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec (GRÉLQ) et la Faculté des lettres et sciences humaines (FLSH) soient remerciés pour leur soutien.

RÉSUMÉ

Le cheval est l'un des animaux les plus importants du bestiaire québécois, phénomène sans doute attribuable au rôle important qu'il a joué dans l'histoire du Québec depuis l'époque de la Nouvelle-France jusqu'aux années 1960, période de grands bouleversements sociétaires qui marque la fin de l'« ère du cheval » (Martin Baron). Depuis les origines de la littérature québécoise, la représentation du personnage chevalin dans les récits a connu de nombreuses variations. Ces transformations figuratives reflètent, d'une époque à l'autre, un certain état de l'*être québécois*, de sa société. Une chevauchée à travers les vastes contrées de l'imaginaire collectif permet d'observer la présence de quatre profils distinctifs de chevaux au sein des fictions. Ces archétypes chevalins correspondent à quatre séries culturelles jalonnant l'histoire de la nation québécoise.

Figure iconique des récits historiques du XIX[e] siècle marquée au fer par l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau, *le cheval de la conquête* est une monture racée. De luttes en combats, la noble bête et son cavalier cherchent ultimement à vaincre le passé douloureux, celui d'un peuple prétendument « sans histoire et sans littérature » (dixit Lord Durham).

Pour sa part, *la Grise* est cette bonne vieille jument du terroir qui pendant un siècle nous a conduits sagement, vaillamment, religieusement, de la maison ancestrale à l'église du village, en passant par la terre paternelle. Mais un jour, « notre maître, le passé[1] » s'est éteint, et la Grise du chanoine Lionel Groulx, comme celle de tous les écrivains du mouvement régionaliste, nous disant « Adieu[2] », s'en est allée.

[1] Lionel Groulx, *Notre maître, le passé*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1924, 269 p.
[2] Lionel Groulx, « Les adieux de la Grise », *Les rapaillages*, Montréal, « Le Devoir », 1916, 159 p.

Survient dans les années d'après-guerre ce formidable basculement du Québec dans la modernité qui coïncide avec un changement important dans la manière de représenter l'équidé. D'entité figurative zoomorphe qu'il avait toujours été (cheval de poils et de crins), il apparaît désormais le plus souvent sous la forme d'une entité figurative anthropomorphe (humain aux traits et allures du cheval).

Né de la plume de créateurs téméraires dès les années 1930, mais surtout convoqué durant la période charnière de la Révolution tranquille, le personnage du *joual* est un cheval « désossé », selon la formule insolente du frère Untel. En faisant de la parole joualisante leur cheval de bataille, les jeunes révolutionnaires de la revue Parti pris dénoncent l'aliénation des Canadiens français causée par une humiliante dépossession politique, économique et culturelle. De leur côté, les écrivains font écho aux intellectuels montés sur leurs grands *jouaux* en esquissant dans leurs récits des chevaux poussifs, des picouilles malingres, des haridelles ployant sous le poids de leur tragique destin à l'image même du peuple colonisé.

Parallèlement à l'apparition du *joual*, on voit poindre à l'horizon la grande horde des chevaux lâchés en liberté. Quatrième archétype, *le cheval libéré* surgit des imaginaires débridés sous la forme de personnages chevalins hybrides d'inspiration mythologique, surréaliste ou autre, des personnages humains également (femme-cheval, homme-cheval). Désormais libéré, comme le peuple canadien-français devenu fièrement « québécois », ce cheval de la modernité ne semble plus vouloir être harnaché à aucune convention littéraire ou idéologique. Mais qui sait ?

[Mots-clés : cheval, grise, joual, personnage, représentation, figure, archétype, sociocritique, histoire culturelle]

LISTE DES ABRÉVIATIONS

AA : Ange Amazone

AC : Alexandre Chenevert

AG : « Les adieux de la Grise », *Les rapaillages*

APPD : Au pied de la pente douce

AR : Alma-Rose

BO : Bonheur d'occasion

CR : Mon cheval pour un royaume

DÉ : « La dernière étape : le Lac-Saint-Jean », *Chroniques I, Humeurs et caprices*

DPQ : D'Amour, P.Q.

DC : Les demi-civilisés

EGP : Les engagés du Grand Portage

ÉT : Éthel et le terroriste

GSC : « Le grand Sans Cœur », *Le dernier souper*

HF : L'hiver de force

HP : Un homme et son péché

HPP : Un homme se penche sur son passé

IFU : Les insolences du frère Untel

JJ : Un Joualonais sa Joualonie

JMA : Juana, mon aimée

LAR : L'appel de la race

LB : La bagarre

LC : Le cassé

LCC : La lanterne canadienne

LD : « Le déménagement », *La route d'Altamont*

LGT : « Le grand tata », *La chair de poule*

LP : Les Plouffe

LR : « Le réveil », *Scènes de chaque jour*

LS : Le Survenant

M : Maryse

MC : Maria Chapdelaine. Récit du Canada français

MD : Marie-Didace

MMD : Menaud, maître-draveur

MP : « Mame Pouliche », *La fin du voyage*

NS : Nord-Sud

OR : L'or maudit

PÉ : Prochain épisode

PV : Poussière sur la ville

S : La Scouine

SG : Salut Galarneau!

SO : Sold-out Étreinte/illustration

VI : La ville inhumaine

VMC : « La vache morte du canyon », *Contes*

VP : La vie en prose

SOMMAIRE

LE CHEVAL DE PAPIER

ÉTUDE DE LA REPRÉSENTATION DU CHEVAL DANS LA PROSE NARRATIVE QUÉBÉCOISE DES ORIGINES À NOS JOURS

REMERCIEMENTS IV

RÉSUMÉ VI

LISTE DES ABRÉVIATIONS VIII

SOMMAIRE X

1. **INTRODUCTION** **1**
2. **LA GRISE** **130**
3. **LE JOUAL** **328**
4. **LE CHEVAL LIBÉRÉ** **514**
5. **CONCLUSION** **690**
6. **ANNEXES** **726**

CORPUS 897

BIBLIOGRAPHIE 911

TABLE DES ILLUSTRATIONS 933

TABLE DES MATIÈRES 935

1 INTRODUCTION

> Le seizième de Juillet, arriva le navire du Havre, portant des chevaux, dont le Roy a dessein de fournir le païs. Nos Sauvages, qui n'en avoient jamais veû, les admiroient, s'estomans que les Orignaux de France (car c'est ainsi qu'ils les appellent) soient si traitables, et si souples à toutes les volontés de l'homme[3].
>
> Les Jésuites, « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France ès années 1664 et 1665 »

> Au fond de ces yeux-là, la rivière est profonde et tous les chevaux du roi pourraient y boire ensemble[4].
>
> Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (1995)

1.1 La petite histoire du cheval au Québec

1.1.1 Les chevaux en Nouvelle-France

Le 16 juillet 1665 arrivent en Nouvelle-France les Filles du roi. Venues en cette contrée nouvelle fonder les premières familles du jeune établissement français, elles ne sont pas les seules à débarquer en terre d'Amérique. Il y a au sein du même arrivage des soldats et des bêtes parmi lesquelles on trouve quatorze chevaux[5], les chevaux du roi Louis XIV[6]. Dès ce moment, le sort de ces animaux se trouve scellé à celui d'hommes et de femmes engagés dans une aventure colonisatrice : « Été comme hiver, ils ont défriché les forêts, halé le bois, labouré les terres et tiré les carrioles[7]. » Isolée dans la vallée laurentienne[8], la horde croît rapidement jusqu'au milieu du

---

[3] « Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle France ès années 1664 et 1665 », *Relation des Jésuites*, t.5, Montréal, Éditions du jour, 1972, p. 25.

[4] Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais – récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995, p. 19.

[5] Claude Richer et Pearl Duval, en collaboration avec Carolane Grenier, *Le cheval canadien. Histoire et espoir*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2015, p. 31.

[6] Quoique la provenance exacte des ancêtres du cheval canadien demeure incertaine, les historiens retiennent aujourd'hui l'hypothèse selon laquelle la Bretagne et la Normandie seraient les lieux d'origine les plus probables. C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 39 et 45.

[7] Radio-Canada, « Le cheval canadien : l'un des secrets les mieux gardés de notre histoire », émission « Samedi et rien d'autre », *Ici.Radio-Canada* [En ligne], 24 janvier 2015, https://ici.radio-canada.ca/emissions/samedi_dimanche/2014-2015/chronique.asp?idChronique=360954 (page consultée le 26 janvier 2015).

XVIII[e] siècle[9]. Les sujets les plus résistants s'adaptent au climat nordique rigoureux, à l'environnement parfois hostile[10], et transmettent à leurs descendants des traits génétiques caractéristiques — taille et poids moyens, forte ossature, poitrine large, ampleur des jointures, solidité des sabots, vivacité de l'allure, agilité et vigueur[11]. Des douze juments et deux étalons[12] arrivés de France en 1665 naît une lignée de chevaux rustiques développée par sélection naturelle, une race souche[13] de laquelle seront issues de nombreuses races chevalines nord-américaines[14].

---

[8] « [L]es élevages […] de la vallée du Saint-Laurent n'ont aucun contact avec les autres régions sous le Régime français, les voies de circulation terrestre étant limitées. Ils se reproduisent donc entre eux, assez longtemps pour développer des caractéristiques morphologiques distinctes. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 44.

[9] « Les chevaux deviennent si nombreux que chaque couche de la société peut en profiter, si bien qu'on peut compter, à un certain moment, jusqu'à un cheval pour cinq habitants. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 54.

[10] « Le cheval canadien survit aux rigueurs climatiques, aux longues heures de travail, au manque de nourriture et aux soins vétérinaires quasi inexistants pour se transformer petit à petit. Sa taille se stabilise, une épaisse crinière et une queue touffue le protègent des nuées de mouches l'été et des bourrasques l'hiver. Il devient endurci et d'une force peu commune pour sa taille. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 57-58. Voir aussi p. 46-47.

[11] Critères de sélection proposés en 1885 par la Commission d'inspection pour l'identification de chevaux canadiens dits « d'origine » et reproduits par le Dr Couture, vétérinaire en chef du ministère de l'Agriculture, dans ses mémoires. (C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 101) Le standard du cheval canadien sera ultérieurement révisé en 1907. On y ajoutera de nombreuses précisions, notamment sur la crinière (« abondante en crins fins, longs et ondulés ») et la queue (« longue et fournie »). (*Ibid*, p. 103)

[12] Radio-Canada, « Le cheval canadien : l'un des secrets les mieux gardés de notre histoire ». Cette information se retrouve également dans la très récente publication *Le cheval canadien* (2015) dans laquelle on peut lire : « Le 16 juillet 1665 débarquent donc à Québec, des cales de la *Marie-Thérèse*, 14 chevaux, divers bestiaux et un nouvel arrivage de Filles du roi. » (p. 31) Richer et Duval ajoutent : « À partir de ce premier débarquement en 1665, la plupart des navires provenant de France auront à leur bord une quinzaine de chevaux, et ce, jusqu'en 1671. En 1665, 14 chevaux (2 étalons et 12 juments) arrivent vivants en Nouvelle-France. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 31-32.

[13] Les chevaux du roi arrivés dans la colonie en 1665 ont été devancés par au moins un autre cheval, selon Mario Gendron : « Le premier cheval à fouler le sol de la Nouvelle-France fut débarqué à Québec le 25 juin 1647. C'était un cadeau de la compagnie des Habitants au gouverneur, Monsieur de Montmagny. Mais on perd rapidement la trace de l'animal dans les sources et il faut attendre presque vingt ans avant d'entendre reparler des chevaux dans la colonie française. Les chevaux qui devaient former le noyau principal de la race canadienne sont importés de France de 1665 à 1671, au rythme de 12 à 14 par année. Environ 60 à 70 chevaux — il s'agit majoritairement de juments (cavales) — furent ainsi introduits dans la jeune colonie pour être distribués aux notables et aux habitants. En 1671, l'intendant Jean Talon met fin aux expéditions, comme l'indique son Mémoire au Roi sur le Canada, daté du 2 novembre. "J'estime que sa Majesté a suffisamment fait passer de bestiaux pour peupler le Canada des espèces qui lui manquoient, vu d'ailleurs que nous pouvons tirer des chevaux des Anglois", affirme-t-il dans ce document. » Mario Gendron, *Brève histoire du cheval canadien*, Granby (Québec), Société d'histoire de la Haute-Yamaska (SHHY), 2010, p. 9.

[14] À la suite d'une chevauchée à travers le continent nord-américain, depuis le Québec jusqu'au Texas, le producteur québécois Richard Blackburn portait une cinquantaine d'échantillons d'ADN de chevaux canadiens de pure race enregistrés au Québec à l'équipe du Dr Gus Cothran, chercheur en génétique du cheval à l'Université A&M du

Bien que ce cheval se développe « en progression parallèle pendant près de 100 ans[15] », c'est-à-dire en marge de la Nouvelle-Angleterre qui importe elle aussi à la même époque des chevaux d'Europe[16], des chevaux d'origines diverses viennent petit à petit modifier le portrait du cheptel équin de la Nouvelle-France. Selon l'historienne Louise Dechêne, se trouvaient à Montréal au tournant du XVIII[e] siècle « des bêtes importées trente ans plus tôt et surtout des chevaux que les voyageurs et les miliciens ont rapportés des Illinois (stock espagnol) et des colonies anglaises[17] ». La diversité des races chevalines augmentera significativement à l'époque de la Conquête alors que, selon Mario Gendron, « [d]es centaines, sinon des milliers, de chevaux en provenance des colonies anglaises seront […] introduits dans la vallée du Saint-Laurent à la fin du régime français, entre 1755 et 1760[18] »[19].

Texas. Selon ses recherches, le cheval canadien serait l'ancêtre de toutes les races chevalines en Amérique du Nord : « The legend of the Canadian horse is a fascinating chapter of North American history. It is the story of North America's first equine breed that was the foundation bloodstock to many American breeds like the American Saddlebred, Standardbred, (possibly) Appaloosa, Northern Plains Mustang, and the Morgan. The Canadian traces its ancestry to horses sent from Louis XIV's royal stables to the colony of New France in the mid-17th century (Jones1947). In spite of the colony's harsh climate and the absence of forage, shelter and pasture, the foundation herd of less than a 100 animals flourished to 30 000 by 1784 (Gendron 1993). The Canadian earned the nickname, "the little iron horse, " for its storied feats of strength and endurance, regularly outclassing more muscular and heavy boned horses (Langelier 1920). The Canadian studbook was established in 1889 and is the oldest active horse breed registry in North America (Gendron 2010). » Gus E. Cothran, Anas Khanshour, Rytis Jutras, Rick Blackburn, "The Legend of the Canadian Horse: Genetic Diversity and Breed Origin", *Journal of Heredity* [En ligne], vol. 106, n° 1, janvier 2015, p. 37, https://doi.org/10.1093/jhered/esu074 (page consultée le 12 mars 2019). Le documentaire *La légende du cheval canadien* raconte la fabuleuse odyssée transcontinentale de ce cavalier hors du commun et de ses deux compagnons de voyage, les chevaux canadiens Hannah et Galopin. Le film a été diffusée à la télévision de Radio-Canada les 21 et 23 décembre 2012. Nathalie Daragon, « Le petit cheval de fer », *Traces magazine* [En ligne], 2007, https://www.tracesmagazine.com/index.php/pdf/articles/le-petit-cheval-de-fer.pdf (page consultée le 1er mars 2015).

[15] C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 63. « Selon une opinion généralement admise, le cheval canadien serait né par hybridation interne à partir de ce groupe d'origine, sans apport de sang étranger jusqu'à la Conquête. » M. Gendron, se référant à Paul Bernier, « Le cheval canadien : esquisse historique », *Temps libre*, vol. 4, n° 4, décembre 1980, p. 116.

[16] C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 61.

[17] Louise Dechêne, *Habitants et marchands de Montréal au XVII[e] siècle,* Paris et Montréal, Plon, 1974, p. 319, dans M. Gendron, *Brève histoire du cheval canadien*, p. 9.

[18] M. Gendron, *Brève histoire du cheval canadien*, p. 9.

[19] C'est également ce que rapportent C. Richer et P. Duval : « Après la Conquête, l'importation de chevaux anglais stimule les croisements avec les chevaux locaux. Les habitants qui voient arriver de nouveaux types de chevaux sont tentés de remplacer ou d'échanger leurs chevaux Canadiens contre ceux-ci. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 74-75; « À partir de 1763, les chevaux Canadiens font face à une forte discrimination de la part des nouveaux dirigeants. Dans le but d'"améliorer" la race canadienne et de modifier la conformation du "petit cheval de

1.1.2 Le cheptel du cheval canadien après la Conquête anglaise

Au fil du temps, un ensemble de facteurs contribue à une réduction sensible de l'imposant troupeau canadien[20]: croisements avec des chevaux d'importation, exportation massive lors de diverses campagnes militaires aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles[21], intensification du commerce de chevaux avec les Américains[22], engouement pour d'autres races[23] dont la conformation répond mieux aux nouveaux besoins (courses de chevaux, travaux agraires[24]) [25]. Ainsi, de croissante qu'elle était jusqu'au XVIII^e^ siècle, la horde du « cheval canadien-français[26] » — surnommé le « petit cheval de fer » — connaît un déclin majeur au XIX^e^ siècle. Passée de 14 chevaux en 1665 à

---

fer", de nombreux chevaux anglais sont importés de Grande-Bretagne afin de les croiser avec les petits Canadien. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 77.

[20] « Les premiers chevaux importés en Nouvelle-France se multiplient à un rythme incroyable, dépassant de loin tout ce que les autorités auraient pu prévoir. Ils font partie intégrante du façonnement de la colonie. En 1709, leur nombre devient si élevé selon Raudot, que cela commence à déranger on s'inquiète en haut lieu (l'affaire remonte jusqu'au roi) du fait que "les Canadiens ne perdent leur précieuse qualité de marcheurs et qu'ils ne fassent plus usage des raquettes[20]". » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 53-54.

[21] « [L']utilisation du cheval canadien durant les guerres nord-américaines [la guerre d'Indépendance américaine, 1775-1783; la guerre de 1812; les troubles de 1837-1838; la guerre de Sécession aux États-Unis, 1861-1865] lui causera de lourdes pertes sur le plan génétique, compte tenu du nombre important de chevaux disparus en peu de temps. Ce sera l'une des raisons qui contribueront au dépérissement de la race. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 70.

[22] « Puis, durant la même période, les Américains achètent de plus en plus de chevaux Canadien. Par conséquent, durant tout le XIX^e^ siècle, le nombre de chevaux de race pure canadien diminue dangereusement. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 78.

[23] « Le Clydesdale demeure un choix populaire auprès des agriculteurs, surtout d'origine britannique, qui représentent maintenant la moitié de la population. Mais comme ce cheval n'a aucun lien historique avec le Canadien, d'autres, comme la Société provinciale agronomique, suggèrent d'utiliser le Percheron, prétextant qu'il a la grande qualité de venir de la même région que les ancêtres du Canadien. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 93.

[24] « Plusieurs éleveurs désirent avoir le droit d'augmenter le poids et la hauteur des poulains qu'ils produisent, prétextant que l'utilisation des tracteurs, maintenant bien implantés en agriculture, menace l'existence même du cheptel et que les chevaux Canadiens, plus lourds, seraient mieux équipés pour les concurrencer. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 104.

[25] C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 88.

[26] « L'expression "petit cheval de fer" est le surnom donné à ces petits chevaux qui se sont développés en Nouvelle-France, costauds, forts et résistants, et ce, bien avant qu'ils ne portent le nom de cheval canadien-français et ensuite de cheval canadien. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 47.

30 146 chevaux en 1784[27], on réalise avec consternation dans les années 1880 qu'elle est pratiquement éteinte[28].

Une série de mesures musclées sont alors mises de l'avant pour reconstituer la race et les efforts en ce sens se poursuivent au XX^e^ siècle : inventaire de la race par le Conseil d'agriculture du Québec (1883)[29], établissement de registres québécois de la race des chevaux canadiens (1885 et 1907)[30], fondation de la Société des éleveurs de chevaux Canadiens (1895)[31], prix distribués aux éleveurs de chevaux canadiens performants lors d'expositions agricoles provinciales (1908-1910)[32], divers programmes d'élevage du cheval canadien dans des fermes expérimentales fédérales (Cap-Rouge, Saint-Joachim) et provinciales (Deschambault, Sainte-Anne de la Pocatière), loi provinciale pour la mise sur pied de syndicats d'élevage de chevaux pure race subventionnés (création du premier syndicat d'élevage de chevaux canadiens à Montmagny en 1932)[33], choix de la race canadienne pour les chevaux de la cavalerie du Service de police de la Ville de Montréal (1995)[34], fondation de l'Association québécoise du cheval canadien (1998)[35], sanction législative fédérale du projet de Loi S-22 octroyant au cheval canadien le titre de « cheval du Canada » (2002)[36], etc.[37]

---

[27] C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 170. Cette statistique est en accord avec celle de Mario Gendron (1993) : « 30 000 by 1784. » G. E. Cothran, A. Khanshour, R. Jutras, R. Blackburn, "The Legend of the Canadian Horse […]", p. 37.

[28] « En 1880, il faut se rendre à l'évidence : la race est presque éteinte. Trois ans plus tard, en 1883, le Conseil d'agriculture du Québec fait réaliser un inventaire général de la race et, en 1885, le premier ministre du Québec, John Jones Ross, établit le premier registre de la race. » C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 95.

[29] C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 95.

[30] C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 95, 103.

[31] C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 100.

[32] M. Gendron, *Brève histoire du cheval canadien*, p. 23.

[33] M. Gendron, *Brève histoire du cheval canadien*, p. 28.

[34] Service de police de la Ville de Montréal, « Les chevaux », https://spvm.qc.ca/fr/Pages/Decouvrir-le-SPVM/Qui-fait-quoi/Cavalerie-/Les-chevaux (page consultée le 12 mars 2019).

[35] C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 155.

[36] Le rôle important que le cheval canadien a joué dans le développement de la nation depuis son importation en Nouvelle-France au XVII^e^ siècle lui confère un statut particulier dans le patrimoine agricole et culturel du pays,

Fig. 1 — Albert de St Isidore 2663, 5/8/47. Office provincial de publicité, Québec, Service de ciné-réprographie Négatif 37512[38]

---

comme en témoigne le titre de « cheval national du Canada » que lui octroyait le Gouvernement canadien dans une disposition législative entérinée le 30 avril 2002 :

« Attendu :

- que le cheval canadien a été amené au Canada en 1665, lorsque le roi de France a fait parvenir des chevaux de ses propres écuries aux habitants de sa colonie d'Amérique du Nord;
- que les chevaux canadiens se sont multipliés au cours du siècle suivant, de sorte qu'ils sont devenus une aide inestimable pour les colons dans leur volonté de survivre et de prospérer dans leur nouvelle patrie;
- que tous les Canadiens qui ont connu le cheval canadien en ont loué les qualités de force, d'endurance et de capacité de récupération élevées de même que l'intelligence et le calme qui distinguent cette race;
- que le cheval canadien a failli disparaître par croisement ou par exposition aux risques de guerre, mais qu'il a échappé à ces périls;
- que, depuis 1885 jusqu'à nos jours, de plus en plus de mesures ont été mises en œuvre avec succès afin de restaurer et préserver le cheval canadien;
- que le gouvernement du Canada souhaite reconnaître la place exceptionnelle du cheval canadien dans l'histoire du Canada,

Sa Majesté, sur l'avis et avec le consentement du Sénat et de la Chambre des communes du Canada, édicte:

1 *Loi sur le cheval national du Canada*.

2 Le cheval canadien est reconnu et désigné comme le cheval national du Canada. »

Gouvernement du Canada, Loi sur le cheval national du Canada (L.C. 2002, ch. 11), 2 p., dernière mise à jour : 14 février 2019, https://lois-laws.justice.gc.ca (page consultée le 12 mars 2019).

[37] À cela s'ajoute l'effort de particuliers qui, par le biais de divers projets, contribuent à faire découvrir la race du cheval canadien. À titre d'exemples : les aventuriers Frédérick et Pierre Vernay, assistés par le photographe Jean-Yves Lapaix et accompagnés de deux chevaux canadiens (Valentin et Prunelle), font une expédition de 85 jours dans l'Arctique en 1990 et publient le récit de leurs exploits par la suite (Pierre Vernay, *Le Grand Nord à cheval. Un raid exceptionnel dans l'Arctique canadien*, Albin Michel, 1993); en 2012, le cavalier Richard Blackburn entreprend une longue randonnée depuis les Plaines d'Abraham jusqu'à la *Texas A&M University* en compagnie de deux chevaux canadiens (Hannah et Galopin). Voir note 10.

[38] « À l'endos de l'image de ce cheval canadien, ci-haut, il est simplement écrit : Albert de St Isidore 2663, 5/8/47. Office provincial de publicité, Québec, Service de ciné-réprographie Négatif 37512. » Jean Provencher, « Le millième article », *Les Quatre Saisons*, blog du 20 janvier 2013, https://jeanprovencher.com/2013/01/20/le-millieme-article/ (page consultée le 23 mars 2019)

Malgré tous les efforts de protection et de reproduction du cheval canadien, son statut demeure précaire. En l'an 1720, on comptait en Nouvelle-France 2000 chevaux canadiens pour une population de 24 951 habitants[39]. En 2013, au Québec, l'Association québécoise du cheval canadien dénombrait sensiblement le même nombre de sujets, soit 2456 chevaux canadiens[40] pour une population totale estimée à 8 115 700 personnes[41].

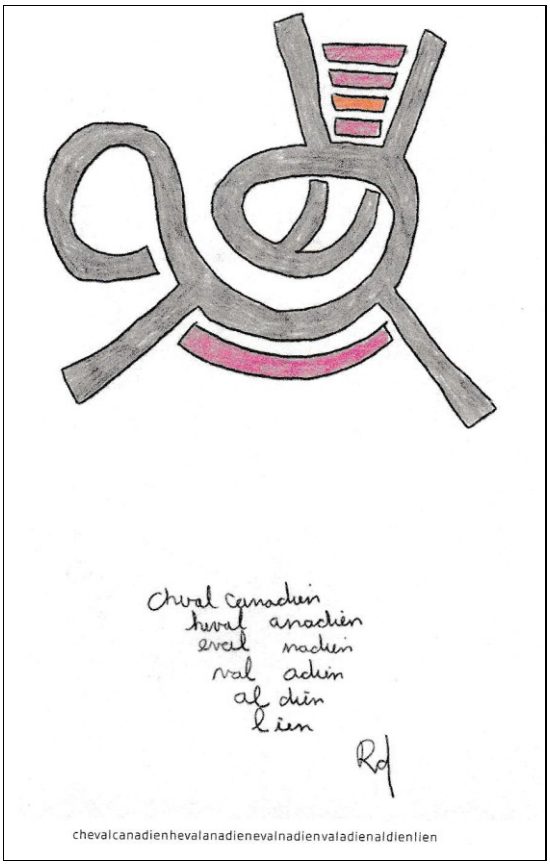


Fig. 2 — Réjean Ducharme, « chevalcanadienhevalanadienevalnadienvaladienaldienlien », *Le Lac Tume*, présenté par Rolf Puls, Outremont, Les éditions du passage, 2017, p. 25.

[39] C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 54.
[40] K. Harrouart, Denis Demars et Claude Richer, *Portrait de l'industrie du cheval canadien au Québec*, rapport remis au MAPAQ le 1er novembre 2013, 92 p., dans C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 157.
[41] Gouvernement du Québec, Institut de la statistique du Québec, *Bilan démographique du Québec*, *édition 2013* [En ligne], p. 21, https://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/population-demographie/bilan2013.pdf (page consultée le 22 mars 2019).

1.1.3 Le cheval à l'ère de la modernité : de l'agriculture à la culture

Quelle que soit l'époque, l'histoire du cheval est indissociable de l'histoire du Québec. Dans une étude sur le cheval et la culture populaire au Québec, Martin Baron précise cependant que « l'utilisation du cheval […] atteint son apogée entre 1850 et 1960[42] ». Au milieu du xx[e] siècle, « l'ère du cheval[43] » tire à sa fin, et pour cause. Les appareils et véhicules motorisés le remplacent graduellement comme outils de travail et moyens de transport[44], au grand regret d'individus nostalgiques d'un mode de vie traditionnel désormais révolu, comme en témoigne Adjutor Rivard dans son conte « La route » en 1944 : « Les voitures qui passent ne sont pas, comme celles d'autrefois, honnêtes, lentes et sages. […] Tapageuses, elles sifflent et crachent. […] Elles renversent, écrasent ce qui se trouve sur leur passage; elles tuent parfois[45]. » Qu'on le veuille ou non, l'avènement de la modernité amoindrit considérablement le partenariat entre l'homme et l'animal.

Néanmoins, tout n'est pas perdu pour le cheval. La transformation du marché du travail et les progrès économiques qui en découlent entraînent une amélioration générale des conditions de vie, favorisant l'émergence d'une culture de consommation[46]. Dans ce contexte, le nouveau rôle du cheval pour une large part en est un de divertissement, comme le souligne Mario Gendron :

---

[42] Martin Baron, *L'éloge de* la Grise *: le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, Université de Sherbrooke, mémoire de maîtrise (Histoire), 1997, f. 31.

[43] M. Baron, *L'éloge de* la Grise *: le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 62.

[44] « Rejeté définitivement de la ville par l'automobile et le camion, le cheval déserte aussi progressivement les campagnes, remplacé par le tracteur. Alors que les fermes du Québec comptaient 232 863 chevaux en 1951, on n'en recensait plus que 45 543 en 1971. » M. Gendron, *Brève histoire du cheval canadien*, p. 34.

[45] Adjutor Rivard, *Contes et propos divers*, [Éd. originale : Québec, Librairie Garneau limitée, 1944], dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 168, version 1.0 (Édition de référence : Québec, Librairie Garneau limitée, 1944).

[46] « Depuis les années 1920, […] et plus encore à partir des années 1930, c'est dans les villes — et surtout à Montréal — que s'élaborent les nouveaux modèles culturels, en particulier pour tout ce qui touche la culture de grande diffusion, qui tend à devenir rapidement ce qu'elle est dans les autres sociétés industrialisées : une culture de consommation. » Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II : Le Québec depuis 1930*, éd. révisée, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1989, p. 171.

« Les sports équestres, pratiqués jusque-là presque exclusivement par les anglophones, prennent graduellement leur place dans l'agenda des loisirs de nombreux francophones, favorisant une reprise de l'élevage du cheval léger[47]. » Malgré cette revalorisation du cheval, force est d'admettre que sa popularité a régressé considérablement depuis le début du XX^e^ siècle. D'hier à aujourd'hui, tout a changé au pays de Québec[48] : autrefois le meilleur ami de l'homme (certainement plus que le chien en vertu des immenses services rendus à l'époque de la colonisation[49]), le cheval de poils et de crins est devenu difficilement accessible pour qui n'a pas la possibilité de fréquenter le milieu des sports ou des loisirs équestres.

Le noble animal n'est cependant pas disparu de nos vies pour autant. S'il a contribué à améliorer les conditions de vie des premiers habitants de la colonie française et de plusieurs générations de défricheurs et de cultivateurs à leur suite, s'il a agrémenté la vie des cavaliers amateurs et professionnels des temps modernes, le cheval a également façonné l'imaginaire collectif de bien des façons. Progressivement, il est apparu dans la société québécoise sous une autre forme — symbolique en essence —, comme en témoignent ses nombreuses manifestations au sein des productions culturelles (livres, œuvres d'art, films, spectacles, etc.). Il fut notamment un sujet d'inspiration prisé en arts visuels, domaine où de nombreux artistes en ont donné des représentations picturales, contribuant de la sorte à sa mise en valeur. Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, des peintres de renom — Cornelius Kriefhoff, Adolphe Vogt, Marc-Aurèle Fortin, William Brymmer, James Wilson Morrice, Maurice Cullen, Clarence

[47] M. Gendron, *Brève histoire du cheval canadien*, p. 34.
[48] « "[I]l faut rester dans la province où nos pères sont restés, et vivre comme ils ont vécu […] : Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer…" » Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, [Éd. originale : Montréal, J.-A. LeFebvre, 1916], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1988, p. 198.
[49] Que ce soit dans le domaine de l'agriculture, du transport ou de la foresterie, l'homme met à profit « la force de traction du cheval » pour répondre aux besoins des individus et des entreprises. M. Baron, *L'éloge de* la Grise *: le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 31.

Gagnon, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, Horatio Walker[50] — représentent le cheval dans diverses scènes de la vie des Canadiens. Dans les œuvres « En traîneau, sautant vers la rive[51] » de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté et « The Last Crossing[52] » de Clarence Gagnon, par exemple, on voit la bête en pleine action lors de la périlleuse traversée d'un cours d'eau gelé, tout juste avant la débâcle printanière.

Fig. 3 — Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, « En traîneau, sautant vers la rive » […], *Musée national des beaux-arts du Québec* [En ligne], fusain sur papier, 31.4 x 48.5 cm, 1916, https://www.mnbaq.org/collections/oeuvre/en-traineau-sautant-vers-la-rive-illustration-pour-maria-chapdelaine-de-louis-hemon-832.pdf (page consultée le 2 mars 2015)

Fig. 4 — Clarence Gagnon, « The Last Crossing, 1928-1933 », *The McMichael Canadian Art Collection* [En ligne], Mixed media on paper, 21.8 x 21.2 cm, Gift of Col. R.S. McLaughlin, McMichael Canadian Art Collection, 1969.4.6., https://mcmichael.com/exhibitions/mariachapdelaine/mariaimages.cfm (page consultée le 2 mars 2015)

[50] M. Baron, *L'éloge de* la Grise *: le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 144.

[51] Illustration du passage « ... et s'en alla vers la rive par bonds, avec de grands coups de collier. » (p. 22), Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récits du Canada français*, préface de Émile Boutroux et de Louvigny de Montigny, illustrations de Suzor-Coté, Marc-Aurèle de Foy, Montréal, J.-A. Lefebvre, 1916, 244 p., dans Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ), « Louis Hémon / Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté », *À la rencontre du régionalisme littéraire et artistique : l'illustration au Québec* [En ligne], 15 mai 2007, https://www.crilcq.org/regionalisme/cas_de_figure_hemon-suzor-cote.html (page consultée le 2 mars 2015).

[52] Le titre complet de l'œuvre de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté datant de 1916 est « En traîneau, sautant vers la rive. Illustration pour *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon ». M.-A. de Foy Suzor-Coté, « En traîneau, sautant vers la rive […] », *Musée national des beaux-arts du Québec* [En ligne], fusain sur papier, 31.4 x 48.5 cm, 1916, https://www.mnbaq.org/collections/oeuvre/en-traineau-sautant-vers-la-rive-illustration-pour-maria-chapdelaine-de-louis-hemon-832.pdf (page consultée le 2 mars 2015).

Dans un article paru dans *Les Cahiers des Dix* en 2015, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Krieghoff[53] », Laurier Lacroix relate que ce peintre canadien d'origine hollandaise (1815-1872) « a réalisé à des centaines de reprises des scènes de genre montrant l'habitant avec son cheval pendant l'hiver. En effet, le peintre et ses clients affectionnent les sujets qui montrent le paysan en compagnie du cheval et des différents types de voiture qu'il utilise[54] ».

Fig. 5 – C. Krieghoff, *Traîneau d'habitant, vue près de la frontière du Canada*, détail, v. 1847, 64,1 x 92 cm, coll. Thomson, MBAO, repr. dans REID 1999, p. 13[55].

Selon l'analyse de l'historien de l'art, le profil du cheval canadien qui se dégage des toiles de Krieghoff se résume à quelques traits dominants. Tel qu'il est représenté dans les tableaux de sociabilité campagnarde, le cheval paraît docile, patient et sociable[56]. Dans les scènes de courses attelées, le peintre lui donne l'allure d'un animal rapide, vigoureux et ayant beaucoup

[53] Laurier Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », *Les Cahiers des Dix* [En ligne], n° 69, 2015, p. 281-301, Les Éditions La Liberté, https://id.erudit.org/iderudit/1035603ar (page consultée le 17 octobre 2017).
[54] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », résumé de l'article.
[55] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », p. 290.
[56] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », p. 289.

d'endurance[57]. Parallèlement, d'autres races de chevaux sont mises en scène, mais leur apparence diffère de celle du petit cheval de l'habitant canadien, reflet de la différence des milieux sociaux dont proviennent les bêtes, comme l'indique Lacroix dans son analyse de l'œuvre *Sleigh Race Near Montreal* (1848, lithographie, BAC) :

> [L]es quatre chevaux guidés par un cocher tirent un élégant traîneau dans lequel prennent place deux couples. Les pattes et les têtes fines indiquent qu'il s'agit de chevaux pur-sang de race importés d'Angleterre alors que le gouvernement et les dirigeants économiques transposent leur mode de vie dans la colonie[58].

Fig. 5 – C. Krieghoff, *La carriole bleue*, vers 1849, 35,6 x 53,2 cm, coll. Power Corporation du Canada.

Les disparités sociales et ethniques caractéristiques du milieu du XIX^e^ siècle au Québec se reflètent également dans les types de véhicules dépeints dans les saynètes. Aux traîneaux de promenade sophistiqués de la classe dirigeante anglophone (*sleigh*[59]) s'opposent les attelages plus modestes des habitants francophones (traîneau à bâtons, traîne)[60].

[57] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », p. 291.
[58] « Un bel exemple montrant des chevaux de race importés figure dans la lithographie *Sledge Race near Montreal* (1848, repr. R. Harper, *Krieghoff,* [Toronto, University of Toronto Press, 1979], p. 42). On y voit quatre bêtes tirant une carriole aux élégants patins formés d'ovales. Le cocher protégé par un pare-neige mène quatre personnages chaudement vêtus. Krieghoff reçoit en 1854 la commande pour faire le portrait de Fraser, cheval de course gagnant sur la piste des Plaines d'Abraham. L'animal pose avec son jockey, *Fraser, monté par Monsieur Miller* (MBAC, D. Reid, [*Krieghoff. Images du Canada*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1999], p. 127), dans L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », p. 293.
[59] « Ce type de traîneau, importé par les Loyalistes, est adapté pour la vitesse en raison de leur hauteur et il permet de bien apercevoir la route. Le chic des vêtements chauds des passagers ajoute à la distinction qu'affirme déjà le

En définitive, en sélectionnant certains éléments parmi d'autres de la vie quotidienne des Canadiens français comme source d'inspiration — les chevaux et les voitures hippomobiles en l'occurrence —, le peintre Cornelius Krieghoff racontait à sa façon l'histoire du pays au XIX^e siècle[61]. Cet exemple démontre qu'il existe bien des façons de raconter l'histoire des peuples. Les historiens ne sont pas les seuls détenteurs du pouvoir de la mise en récit du passé. « On soupçonne bien […], souligne Yvan Lamonde, que la discipline historique ne peut être la seule "science" humaine à avoir accès au "réel" […]. […] Il faut voir autre chose : l'objet de l'histoire "n'est pas le réel, mais les manières dont les hommes le pensent et le transposent"[62]. »

1.2 La représentation du cheval dans les récits québécois

1.2.1 Problématique et état de la question : la signification de l'image du cheval en littérature québécoise

Selon Marcelle Ferron, cosignataire du manifeste *Refus global*, le peintre est « un historien qui écrit une histoire parallèle[63] » en marge de l'« histoire académique ». À ce chapitre, nous l'avons bien vu, le cas « Krieghoff » est exemplaire. Dans le *Mythe de Sisyphe*, Albert Camus écrit : « Il n'y a pas de frontières entre les disciplines que l'homme se propose pour comprendre et aimer. Elles s'interpénètrent et la même angoisse les confond[64]. » Souscrivant à cette thèse de la complémentarité épistémologique des champs disciplinaires, l'idée nous est venue de *raconter le Québec* en présentant une autre « histoire parallèle » inspirée par la figure

véhicule. » L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », p. 299.
[60] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », p. 294.
[61] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », p. 300-301.
[62] Yvan Lamonde « Quelle histoire nous racontons-nous? : Fiction littéraire et histoire », *Les Cahiers des Dix* [En ligne], n° 55, 2001, p. 109, https://id.erudit.org/iderudit/1008080ar (page consultée le 25 mars 2019). La citation est de Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 58.
[63] Marcelle Ferron, dans Patricia Smart, *Les femmes du Refus global*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1998, p. 7.
[64] Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », [1942] 2005, p. 133.

du cheval, celle que dépeignent les artistes de la plume. Autrement dit, faire le récit d'une histoire culturelle du Québec fondée sur les représentations littéraires de « la plus noble conquête[65] » du peuple québécois, le cheval. Mais avant de construire et de circonscrire un tel objet d'étude, encore faut-il voir ce qui a été fait en recherche dans ce domaine, dresser en quelque sorte un état des lieux des études réalisées sur cette portion congrue du bestiaire[66] québécois, « bestiaire » entendu au sens de vaste réservoir d'imageries animales propre au fonds littéraire québécois symbolisant non pas tant des traits de caractère humain généraux que des aspects de la culture.

Dans *Ève et le cheval de grève* (1988) où elle a étudié cette figure animale dans l'œuvre d'Anne Hébert, France Nazaire Garant souligne à la fin de son ouvrage que « le symbole du cheval se rencontre ailleurs, dans la littérature québécoise, chez d'autres écrivains[67] » et, à ce propos, elle s'interroge : « Que signifie donc l'image du cheval au Québec[68]? » Cet angle mort de la recherche l'amène à conclure que sa « lecture de l'univers imaginaire d'Anne Hébert laisse poindre de nouveaux horizons[69] ». Une trentaine d'années se sont écoulées depuis cette invitation à poursuivre les travaux sur la représentation du cheval en littérature québécoise et ce sujet n'a suscité jusqu'à présent que des études parcellaires.

---

[65] L'expression « Le cheval est la plus noble conquête que l'homme ait jamais faite » est du naturaliste et écrivain français Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788), auteur de l'*Histoire naturelle* (1749-1804).

[66] Le bestiaire est un genre littéraire issu de la Grèce antique se présentant sous la forme d'un « recueil de fables, de moralités sur les bêtes » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 244), à ne pas confondre avec les ouvrages d'histoire naturelle. Selon Christopher Lucken, « [o]n peut faire remonter les bestiaires au *Physiologus*, anonyme et rédigé en grec, vraisemblablement entre le II^e^ et le IV^e^ siècle, à Alexandrie. » Christopher Lucken, « Bestiaires », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 2^e^ éd., Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, [2002] 2010, p. 63. En vogue au Moyen Âge, on trouvait dans ce type de traité didactique deux éléments distincts : une description d'un trait remarquable d'un animal (réel ou imaginaire) suivi d'une interprétation symbolique. La révélation de la signification cachée de la représentation animalière visait en outre à « mettre en question la nature même de l'homme, créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, mais toujours menacé de s'apparenter aux bêtes » *Ibid*, p. 63-64.

[67] France Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais », Université Laval, Centre de recherche en littérature québécoise, n^o^ 7, 1988, p. 165.

[68] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 166.

[69] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 168.

Si l'on considère le champ littéraire québécois dans son ensemble, on observe que la vaste majorité des analyses portant sur la représentation du cheval émanent des études hébertiennes. Comment expliquer un tel engouement de la part des commentateurs de l'œuvre? D'une part, la vaste majorité des textes hébertiens — narratifs, dramatiques et poétiques — mettent en scène le cheval[70]; de ce fait, l'objet devient incontournable. D'autre part, et plus encore sans doute, ces animaux chez l'écrivain, au-delà de leurs propriétés discursives contribuant à l'effet de réel, constituent « de véritables actants qui déterminent des fonctions narratives essentielles comme "aimer" ou "tuer"[71] », selon la formule de Marc Gontard. Il serait fastidieux de résumer ici tous les commentaires critiques portant sur cette figure dans l'œuvre d'Anne Hébert tant ils sont nombreux. Pour cette raison, nous n'aborderons que deux cas de figure en guise d'illustration.

Nous évoquions plus tôt l'ouvrage *Ève et le cheval de grève* (1988) de France Nazaire Garant, la seule étude d'envergure consacrée à la figure du cheval dans une œuvre québécoise. Le livre est structuré en trois parties, chacune renvoyant à « trois grandes catégories de chevaux ainsi que la tradition symbolique à laquelle ils se rattachent : les bêtes du travail quotidien, celles du jeu et du rêve, celles du chaos[72] ». Adoptant une approche bachelardienne, Nazaire Garant précise que son intention n'était pas de présenter les résultats d'une recherche académique, mais plutôt de partager la rêverie qu'a suscitée en elle ce contact avec l'œuvre hébertienne, « [ce] voyage, [cette] exploration au cœur même de l'écriture par l'entremise de la thématique du cheval[73] ».

---

[70] Bien qu'il s'agisse dans quelques cas d'une allusion au cheval, cette figure apparaît dans toutes les œuvres narratives du corpus hébertien, recueil de nouvelles, récits et romans confondus : *Le torrent* (1950), *Les chambres de bois* (1958), *Kamouraska* (1970), *Les enfants du sabbat* (1975), *Héloïse* (1980), *Les fous de Bassan* (1982), *Le premier jardin* (1988), *L'enfant chargé de songes* (1992), *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* (1995), *Est-ce que je te dérange?* (1998), *Un habit de lumière* (1999).

[71] Marc Gontard, « Noir, blanc et rouge : le chromo-récit d'Anne Hébert dans *Kamouraska* », dans Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 251.

[72] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 18-19.

[73] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 61. La prochaine citation se trouve à la même page.

Quels types de chevaux trouve-t-elle chez Anne Hébert au cours de ce « voyage »? Tout d'abord, il y a « [l]es chevaux du travail quotidien » qui « rejoignent, par leurs fonctions, les chevaux traditionnels du labour et du transport » et agissent en « fidèles compagnons de l'homme dans sa conquête de la terre[74] ». Nazaire Garant ne manque toutefois pas de souligner au passage, par un parallélisme évocateur, le trait d'union tragique qui unit l'humain et l'animal dans cette difficile quête : « Les êtres de peine, les bêtes de somme[75]. » Ce rapport renvoie à un univers non problématisé qui, malgré la « peine » qu'il inflige, ne souffre jamais d'être remis en question. À ce monde bien en ordre assuré par la vaillance et la docilité des premiers chevaux rencontrés chez Anne Hébert succède « un univers imaginaire où tout peut être possible[76] » et dans lequel on retrouve « les chevaux du jeu et du rêve ». La quête ici se veut « une plongée dans le tourbillon des fantasmes et dans le monde de l'enfance ». Les chevaux empruntent désormais « une route qui mène au cœur, à la mémoire[77] » et nous conduisent petit à petit vers « un monde infernal où l'ordre n'existe que pour être renversé ». Ce sera le monde des « chevaux du chaos », infiniment plus transgressifs que leurs prédécesseurs, qui parviendront à « [e]xorciser, briser les images néfastes, détruire les mythes aliénants[78] ».

L'approche de Daniel Marcheix diffère de celle de Nazaire Garant. Dans une partie de chapitre intitulé « Le cheval et la révélation de la vie profonde » de son ouvrage *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert* (2005), ce dernier met à profit la mythocritique (Gilbert Durand) afin de décoder l'interrelation des motifs du cheval et de l'eau dans certains textes hébertiens (*FB*, *LT*, *ECS*). Puis, sollicitant les ressources de la

[74] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 64.
[75] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 21.
[76] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 67. La prochaine citation se trouve à la même page.
[77] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 92. La prochaine citation se trouve à la même page.
[78] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 93.

sémiologie (Philippe Hamon), il livre une analyse détaillée sur la mécanique narrative et modale à l'œuvre dans un épisode déterminant du « Torrent »[79] qui débute par l'évocation de fantasmes mortifères par le protagoniste et qui se clôt par un passage à l'acte meurtrier. Le critique souligne dans un premier temps l'admiration de François pour le cheval Perceval qui offre une résistance farouche à la marâtre (mère de François), ce qui se traduit au plan formel par la présence d'une focalisation interne et du champ lexical de la fascination et, de manière concomitante, par l'identification de François à la bête, révélant du coup son désir profond de lui ressembler, voire d'être lui. En deuxième lieu, Marcheix met en lumière la prise de conscience douloureuse du protagoniste quant à son incapacité d'incarner la bête et l'avènement du transfert identitaire, faisant du cheval l'arme meurtrière. Marcheix conclut que « la libération de Perceval est une manière à la fois métaphorique et métonymique de dire la libération de François lui-même, livré désormais à des instincts enracinés dans les profondeurs de son inconscient, suggéré ici par le non-dit du texte[80] ».

Dans le domaine de l'historiographie, Martin Baron a rédigé un mémoire de maîtrise intitulé *L'éloge de* la Grise *: le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)* où il convoque près d'une trentaine d'œuvres de la littérature du terroir (romans, récits brefs régionalistes[81]) et de la tradition folklorique (contes et légendes)[82] afin de montrer l'influence de

[79] Cet extrait choisi par Marcheix pour sa valeur exemplaire au niveau du lien qui unit le motif de l'eau à celui du cheval rappelle l'analyse faite à ce propos par André Brochu dans *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort* : « Le torrent, conformément à sa dynamique impétueuse, faite de mouvements et de contre-mouvements, va donc exprimer simultanément la révolte du fils et la puissance maternelle, cible (et cause) de cette révolte. Or un animal aussi impérieux que le torrent, aussi brutal que Claudine qui l'acquiert pour le vaincre, le cheval Perceval, va mener la révolte de François à son aboutissement. François, en effet, libère le cheval, qui écrase sous ses sabots la mère détestée. » André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 2000, p. 39.

[80] Daniel Marcheix, « Le cheval et la révélation de la vie profonde », *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, p. 206.

[81] Œuvres littéraires consultées par Martin Baron dans le cadre de sa recherche :

- Philippe Aubert de Gaspé fils, *Le chercheur de trésor ou L'influence d'un livre* (1837)
- Philippe Aubert de Gaspé père, *Les anciens Canadiens* (1863)

l'animal sur un ensemble de pratiques socioéconomiques et culturelles aux XIX^e^ et XX^e^ siècles[83]. Croisant les approches de l'histoire culturelle et de l'histoire de l'environnement, il poursuit un objectif précis, soit découvrir le sens que revêt la praxis humaine : « Derrière l'animal, nous cherchons des comportements, des attitudes, des sensibilités d'hommes et de femmes. Nous entrons dans l'univers des conceptions du monde, dans la façon dont les gens organisent leur environnement[84]. » Son étude se divise en trois parties : l'utilisation du cheval et l'environnement, le code du cheval et les représentations collectives du cheval.

Le premier chapitre porte sur le cheval comme force de travail. Que ce soit dans le domaine de l'agriculture, du transport ou de la foresterie, l'humain met à profit « la force de

---

- Georges Bouchard, *Vieilles choses, vieilles gens. Silhouettes campagnardes* (1929)
- Guy Boulizon, *Contes et récits canadiens d'autrefois* (1961)
- Pierre J. O. Chaveau, *Charles Guérin* (1846)
- Ernest Choquette, *Claude Paysan* (1899)
- Laure Conan, *Angéline de Montbrun* ([1882]1967)
- Françoise (Robertine Barry), *Fleurs champêtres* (1895)
- Louis Fréchette, Honoré Beaugrand et Paul Stevens, *Contes d'autrefois* (1946)
- Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard, le défricheur,* suivi de *Jean Rivard, l'économiste* (1862 et 1864)
- Rodolphe Girard, *Marie-Calumet* (1904)
- Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché* (1933)
- Lionel Groulx, *Les rapaillages* (1916)
- Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* (1916)
- Albert Laberge, *La Scouine* (1918)
- Patrice Lacombe, *La terre paternelle* (1846)
- Pamphile Le May, *Picounoc le maudit* (1878)
- L. Pamphile Le May, *Tonkourou* (1888)
- Joseph Marmette, *Charles et Éva* (1866)
- Édouard-Zotique Massicotte, *Anecdotes canadiennes suivies de Mœurs, coutumes et industries d'autrefois. Mots historiques et miettes de l'histoire* (1913)
- Édouard-Zotique Massicotte, *Conteurs canadiens-français du XIX^e^ siècle* (1908)
- Ringuet (Philippe Panneton), *Trente arpents* (1938)
- Adjutor Rivard, *Chez nous. Chez nos gens*, 4^e^ édition (1924)
- Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître draveur* (1937)
- Société Saint-Jean-Baptiste, *La corvée : concours littéraire* (1917)
- Jules-Paul Tardivel, *Pour la patrie, roman du XX^e^ siècle* (1895)

[82] Archives parmi lesquelles on trouve « Les lutins d'écuries », « Diable constructeur d'église », « Diable à la danse », « Diable beau danseur », « Diable enlève la danseuse » et « Lieux où les chevaux s'arrêtent ». M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 151-154.
[83] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 3.
[84] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 7.

traction du cheval [pour répondre] adéquatement aux besoins des individus et des entreprises[85]. Ces diverses activités économiques engendrent « un grand nombre d'occupations reliées au cheval ». Parmi les « hommes de chevaux », on trouve entre autres l'agriculteur, le charretier, le guérisseur, l'agronome, le vétérinaire, le forgeron et le maquignon — ce commerçant de chevaux au statut ambivalent, tantôt vendeur, tantôt voleur[86]. Pour le chercheur, « [l]'utilisation du cheval s'insère dans un environnement complexe fait de relations économiques, sociales, culturelles et religieuses[87] » et influence le mode de vie de la population. Afin d'illustrer les conditions de vie des colons-défricheurs[88], Baron cite un extrait de *Maria Chapdelaine* (1916) où Louis Hémon évoque l'utilisation du cheval pour le débusquage en forêt[89].

Le second chapitre porte sur le « code du cheval[90] » que Baron définit comme « un ensemble de gestes, indéfiniment répétés comme allant de soi, imprégnés de significations et d'obligations, qui influencent les comportements personnels et collectifs envers cet animal[91] ». Une citation de *Jean Rivard, le défricheur […]* (1862) lui permet de souligner le lien d'attachement qui unit l'homme à la bête dans la société : « [L]e cheval est en quelque sorte l'enfant gâté du cultivateur; on ne lui ménage ni le foin ni l'avoine, on l'étrille, on le nettoye [*sic*] tous les jours. » Marques d'affection, de compassion, de préférence par rapport aux autres

[85] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 31. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[86] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 44.
[87] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 63.
[88] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 26.
[89] « […] lorsque l'arbre [abattu] n'était pas trop lourd pour leurs forces jointes, ils le prenaient chacun par un bout, croisant leurs fortes mains sous la rondeur du tronc, puis se redressaient, raidissant avec peine l'échine et leurs bras craquaient aux jointures et s'en allaient le porter sur un des tas proches […] Quand ils jugeaient le fardeau trop pesant Tit'Bé s'approchait, menant le cheval […] qui traînait le bacul auquel était attachée une forte chaîne; la chaîne était enroulée autour du tronc et assujettie, le cheval s'arc-boutait, et avec un effort qui gonflait les muscles de ses hanches, traînait sur la terre le tronc qui frôlait les souches et écrasait les jeunes aunes. » L. Hémon, *Maria Chapdelaine*, p. 51, dans M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 26 et 28.
[90] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 64.
[91] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 66.

animaux, voilà autant d'exemples de comportements illustrant l'amour des chevaux que l'on retrouve dans la société à l'ère du cheval. Parmi d'autres gestes signifiants à l'égard de l'animal, on note la tendance à l'anthropomorphisation de la bête qui consiste à projeter sur le cheval des caractéristiques ou valeurs humaines (la raison, par exemple, ou encore les qualités et les défauts, ce qui se traduit souvent par le nom qu'on leur attribue), l'association du cheval aux « âges de la vie[92] » (le cheval participe autant que les humains aux événements importants de l'existence : la naissance et le baptême, les fréquentations amoureuses et le mariage, la mort et les funérailles, etc.), l'identification de l'humain au cheval (on reconnaît bien et vite l'agriculteur, le notable bourgeois ou le curé du village par son cheval, nous dit Baron)[93] et enfin, le cheval et la justice populaire, c'est-à-dire l'animal associé à « un comportement charivarique[94] » (intimidation faite aux détracteurs, punition infligée aux éléments indésirables de la société par le biais du cheval, etc.)[95].

Le troisième et dernier chapitre du mémoire de M. Baron concerne « [l]es représentations collectives du cheval[96] ». L'auteur explique qu'« [à] travers le procédé d'écriture, l'environnement du cheval est utilisé pour exprimer une pensée, des sentiments, une physionomie[97] ». Dans la tradition orale par exemple, il y a le cheval héroïque du conte (« La jument qui crotte de l'argent », « Les trois chevaux »), ou encore le cheval diabolique des légendes (cheval du diable beau-danseur, cheval constructeur d'églises, les lieux où les chevaux s'arrêtent, le cheval-garou et les lutins d'écurie). Par ailleurs, on retrouve de nombreuses représentations iconographiques du cheval, notamment dans les publicités qui émergent au

[92] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 83.
[93] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 94-100.
[94] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 103.
[95] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 104-108.
[96] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 109.
[97] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 112.

tournant du XX^e^ siècle dans la foulée de l'industrialisation et de l'urbanisation[98]. Dans ce cas, « [à] l'image du cheval des contes et des légendes, le cheval illustré se présente comme une projection sociale et culturelle du monde. Il renvoie à un univers symbolique […][99] ».

Dans le titre de son mémoire, Martin Baron évoque la figure de « la Grise ». Il s'agit du nom communément employé pour désigner, à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle, le cheval de ferme par excellence, tel le petit cheval canadien qu'illustrait Krieghoff dans ses œuvres dont les principaux attributs sont la vaillance et l'endurance. Le récit sans doute le plus célèbre des lettres québécoises mettant en scène une « Grise » est l'œuvre du chanoine Lionel Groulx (1878-1967), « Les adieux de la Grise » (*Les rapaillages*, 1916). Signe de la valeur iconique de ce texte au sein du corpus québécois, les auteurs de *La vie littéraire au Québec* le commentent à titre de modèle du récit bref régionaliste, un genre très en vogue au début du XX^e^ siècle :

> Dans "Les adieux de la Grise" — paru dans *Les rapaillages* — la vente à l'"*acheteux* de guénilles" de la Grise, une vieille jument, permet au narrateur d'évoquer les nombreux et précieux services rendus, les mille et une prouesses qui ont marqué la vie de cette bête dont l'histoire est intimement liée à celle de sa famille. Son départ, chargé d'émotions, voire de tristesse, marque une rupture. Sans la Grise, consciente du rejet dont elle est victime puisqu'elle sait, comme si elle était humanisée, "qu'elle s'en allait pour toujours" (p. 26), rien désormais ne sera plus pareil[100].

Deux mémoires de maîtrise traitent également de la fameuse Grise de Groulx, ceux d'Anne Courtemanche, *Édition critique des Rapaillages de Lionel Groulx*[101] (1973), et de Lucie

[98] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 139.
[99] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, f. 144.
[100] Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918), « Sois fidèle à la Laurentie »*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 403. L'auteur souligne.
[101] Anne Courtemanche, *Édition critique des Rapaillages de Lionel Groulx*, M.A. (Études françaises), Université de Montréal, 1973, 257 f.

Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère : le conte paysan de 1910 à 1930* (1974)[102]. Plus près de nous, dans son article « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre » paru en 1993, Pierre Hébert fait état de l'excellente réception critique dont fut l'objet le livre[103] et de sa grande fortune littéraire au cours du XX^e^ siècle[104], ce que confirme Marie-Pier Luneau. Dans *Lionel Groulx. Le mythe du berger* (2003), elle écrit : « […] Lionel Groulx est probablement un des premiers auteurs de best-sellers au Québec. *Les rapaillages*, contes publiés pour la première fois en recueil en 1916, ont été imprimés à quelque 65 000 exemplaires au XX^e^ siècle. […] Les ventes étaient […] massives et rapides[105]. » Cette bonne fortune du recueil rejaillira sur la Grise qui deviendra, sous le coup de la très grande publicité qui lui est faite, un spécimen chevalin à imiter. Cependant, autant la popularité de la Grise fut grande pendant le règne du régionalisme, autant son discrédit se trouva généralisé par la suite, dans les beaux-arts comme en littérature. Dans son article portant sur les chevaux canadiens dans l'œuvre de Krieghoff, Laurier Lacroix en témoigne. À l'aube de la modernité, écrit-il, « [l]es sujets du terroir sont à proscrire[106] » et « il ne faut […] pas se surprendre que le cheval, emblème dépassé du terroir, soit dénoncé. La noble bête se voit alors travestie en canasson et convoquée sous l'appellation poussive et péjorative de "la grise" […]. La jument devient l'animal à abattre[107] ».

Dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, *Le bestiaire de Marie-Claire Blais* (1972), Pierre Fortin a concentré ses efforts de recherches sur deux romans, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) et *Manuscrits de Pauline Archange* (1968), dans lesquels il a répertorié sept

[102] Une étude consacrée au récit « Les adieux de la grise » se trouve dans Lucie Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, M.A. (Études françaises), Université de Montréal, 1974, f. 93-119.
[103] « Exception faite [d'une] remarque caustique de Jean-Charles Harvey […] démentie par l'histoire, la réception des *Rapaillages* a toujours été des plus favorables. » Pierre Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, n^o^ 1, automne 1993, p. 49, https://id.erudit.org/idérudit/201068ar (page consultée le 6 mars 2019).
[104] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 39.
[105] Marie-Pier Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, Montréal, Leméac Éditeur Inc. 2003, p. 11.
[106] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Krieghoff », p. 285.
[107] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Krieghoff », p. 284.

« manifestations directes » de la figure du cheval et une de la jument[108]. En ce qui concerne la symbolique du cheval comme telle, Fortin lui découvre deux sens : l'un concret, l'autre abstrait. Tout d'abord, dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, « [l]e cheval est un animal de la ferme[109] » très utile, surtout parce qu'il représente pour le fermier « un moyen de locomotion supérieur aux voitures ». Dans les *Manuscrits*, le chercheur observe l'abandon des descriptions réalistes du cheval au profit d'un portrait plutôt onirique, d'une métaphorisation de cette figure dans le passage d'une œuvre à l'autre : « De la présence concrète du cheval à sa manifestation intellectuelle et imagée, nous sentons l'évolution de Pauline Archange et, peut-être, de Marie-Claire Blais[110]. » En définitive, l'intégration des figures animales au sein d'un réseau thématique plus large lui permet de conclure que « le bestiaire représente plus qu'un élément du décor. L'animal est une facette de la personnalité humaine[111] ».

Dans l'édition critique de *Marie-Didace* parue en 1996, Yvan G. Lepage analyse pour sa part la figure du cheval dans le diptyque que forment *le Survenant* (1945) et *Marie-Didace* (1947)[112]. Outre quelques typiques chevaux de ferme, on trouve dans l'œuvre de Guèvremont le grand Blond, l'étalon du père d'Angélina Desmarais. Celui-ci apparaît pour la première fois au chapitre XV du *Survenant* alors que le Grand-dieu-des-routes amène Angélina « faire un tour de voiture » (*LS*, 166). S'engageant avec le cheval sur le chemin de Saint-Ours, ils assistent par hasard à une scène inattendue : « [U]n couple de bohémiens […] se caressait, sur le talus, au bord

[108] Pierre Fortin, *Le bestiaire de Marie-Claire Blais : une lecture d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel *et des* Manuscrits de Pauline Archange [ressource électronique], Université McGill, mémoire de maîtrise, 1972, f. 18-19, https://digitool.Library. McGill.CA :80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=50228&silolibrary=GEN01 (page consultée le 12 mai 2014).
[109] P. Fortin, *Le bestiaire de Marie-Claire Blais […]*, f. 71. La prochaine citation se trouve à la même page.
[110] P. Fortin, *Le bestiaire de Marie-Claire Blais […]*, f. 72.
[111] P. Fortin, *Le bestiaire de Marie-Claire Blais […]*, deuxième page du mémoire (*abstract*).
[112] Germaine Guèvremont, *Le Survenant, roman*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1945], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 221 p.; *Marie-Didace. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1947], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 231 p. Désormais, les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles *LS* et *MD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de la route » (*LS*, 169). À une Angélina scandalisée par ce spectacle de la « honte », de la « servitude » et de la « pauvreté du corps » (*LS*, 170), le Survenant répond laconiquement « Quoi! Ils s'aiment… » (*LS*, 169), lui révélant par ces simples mots « le mystère et la richesse de la nature travaillée par la sexualité[113] ». Quelques instants plus tard, une automobile filant à toute allure surprend le cheval qui se cabre et cherche à sortir de ses brancards. Le Survenant intervient rapidement « et d'une poigne dure le maint[ient] tranquille » (*LS*, 171-172). Yvan G. Lepage l'a bien vu, cette scène initiatique offre une « remarquable description du cheval emballé, maîtrisé avec élégance par le Survenant, qui semble faire corps avec l'animal[114] ». Et il ajoute :

> Symbole de la jeunesse, de l'impétuosité et du désir libéré[115], le Survenant représente la force fécondante, dans son acceptation ourano-solaire. Il rejoint en cela cet archétype fondamental qu'est le cheval. Doté, dans la dimension de l'imaginaire, d'un pouvoir fertilisant, le cheval éveille la nature en même temps que l'ardeur sensuelle[116].

Au chapitre VII de *Marie-Didace*, on assiste à la scène de la capture du Blond à la fin de son séjour en liberté sur la commune. L'animal rebelle suscite l'admiration de Joinville et lui rappelle le Survenant. Ainsi, souligne Lepage, « Germaine Guèvremont n'a pas manqué d'associer cet animal fier et indépendant au Survenant, rejoignant par là d'instinct un symbole universel[117] ».

Enfin, dans son étude *Jacques Poulin : la création d'un espace amoureux* (1997), Pierre Hébert a étudié la figure du cheval dans le premier roman de l'auteur, *Mon cheval pour un royaume* (1967). On y retrouve le personnage de Simon, caléchier à Québec. Cet ancien professeur de philosophie fait équipe avec son cheval Platon. Moment clé du récit : la disparition

---

[113] Yvan G. Lepage, « Introduction », dans Germaine Guèvremont, *Marie-Didace*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1996, p. 44.
[114] Y. G. Lepage, « Introduction », p. 45.
[115] À ce sujet, Yvan G. Lepage donne le crédit à Robert Major qui, selon lui, « a fort bien mis en lumière la fascination érotique que le Survenant exerce sur les autres personnages, dans son article intitulé "*Le Survenant* et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont", *Voix et images*, vol. 2, n° 2, décembre 1976, p. 195-208. C'est la dimension symbolique de cet érotisme qui nous intéresse ici ». Y. G. Lepage, « Introduction », p. 41.
[116] Y. G. Lepage, « Introduction », p. 41-42.
[117] Y. G. Lepage, « Introduction », p. 42.

de Simon. La police retrouve son cheval abandonné sur le pont de l'île d'Orléans, laissant présumer un suicide. C'est cet épisode qu'analyse le critique à la lumière du titre de l'œuvre. Soulignant les stratégies littéraires mises de l'avant par l'auteur, soit l'intertextualité et l'inversion — dans la pièce *Richard III* de Shakespeare, le roi déchu s'écrie, « Mon royaume pour un cheval! » —, il estime que « Simon s'est ainsi départi de son cheval pour conquérir un nouveau royaume, épargné du temps qui passe, du vieillissement. En franchissant ainsi un seuil, il s'est dégagé d'un monde d'apparences pour conquérir des terres inexplorées[118] ». À propos de la portée symbolique du nom du cheval, Platon, Hébert écrit : « On doit à ce philosophe de l'Antiquité grecque le fameux "mythe de la caverne[119]", qui éclaire bien l'idée du royaume. » Ainsi, s'articulant autour du thème de la « quête, celle d'un monde fabuleux », ce roman préfigurerait en quelque sorte l'œuvre à venir[120].

Voilà ce qu'il en est de l'état des recherches sur la figure du cheval en littérature québécoise[121]. Les travaux réalisés jusqu'à maintenant éclairent en partie la problématique de la signification de l'image chevaline dans ce domaine artistique. De ces propos exégétiques se dégage une constante : la présence réitérée d'un lien symbolique unissant l'homme à l'animal. Dans *Horse* (2008), Elaine Walker écrit : « [I]n art, it is rarely required that horses reveal the

---

[118] Pierre Hébert, « *Mon cheval pour un royaume* : un échec réussi », *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1997, p. 30.

[119] Pierre Hébert résume le mythe de la caverne en ces termes : « Dans *La République*, Platon représente des hommes vivants enchaînés dans une caverne et qui, en raison de leur immobilité, ne perçoivent que les ombres sur le mur. Aussi longtemps qu'ils demeurent prisonniers, ils prennent ces ombres pour la réalité. Cependant, au moment où ils sont libérés, ils comprennent que la réalité était au-delà des ombres et peuvent ainsi "voir les objets de la région supérieure". » P. Hébert, « *Mon cheval pour un royaume* : un échec réussi », p. 30-31.

[120] « Cette recherche est essentielle non seulement pour *Mon cheval pour un royaume*, mais aussi pour la plupart des autres œuvres de Poulin. » P. Hébert, « *Mon cheval pour un royaume* : un échec réussi », p. 31.

[121] Précisons en dernier lieu qu'il n'existe pas au Québec de groupe de recherche se consacrant à un tel domaine, comme cela se fait ailleurs. En France, par exemple, le site « Imaginaire du cheval de l'Antiquité à nos jours » est l'hôte d'un séminaire qui « vise à réfléchir tant sur les plans historique, politique, épistémologique, littéraire et artistique que sur ceux de l'histoire des mentalités et des imaginaires les acquis des recherches récentes sur l'imaginaire du cheval en Europe de l'Antiquité à nos jours » (*Imaginaire du cheval* [En ligne], https://imaval.hypotheses.org/a-propos (page consultée le 31 octobre 2016)). On y diffuse de l'information sur la tenue de colloques portant sur le sujet, des publications, des appels à projets, etc.

nature of horses. Their part is to reveal the nature of the hero […][122]. » Comme le faisait remarquer Nazaire Garant, les chevaux hébertiens du travail quotidien « traînent à leur suite tous les personnages dont la condition est semblable à celle de la bête de somme, de l'être dominé, de l'âne bâté[123] ». Par ailleurs, plusieurs chercheurs se sont attardés à la parenté qui unit l'homme au cheval dans la nouvelle « Le torrent » d'Anne Hébert. Selon Robert Harvey, « Perceval prête sa forme magique, presque hallucinante, au désir de François[124] ». Janet M. Paterson propose une interprétation similaire : « En s'opposant à la gigantesque Claudine et en laissant libre expression à sa rage et à sa colère, [Perceval] figure l'être de "fougue et de passion" (*K* 31) que François aimerait représenter[125]. » Anne-Marie Picard-Drillien précise pour sa part que le mal de François est « *incarné par Perceval qui lui donne une consistance*[126] ». Figuration, incarnation, représentation, le cheval concourt ainsi d'une manière ou l'autre à la projection du drame existentiel du protagoniste, comme l'explique Geneviève Ceschi : « Sur le plan de la vie intérieure, la bête furieuse fait fonction de miroir. Elle est l'image extériorisée de ce que François cache au fond de sa conscience, c.-à-d. les sentiments de haine et de rage qui le secouent jusqu'à la racine de son être[127]. » Dans ce cas de figure, précise Daniel Marcheix, la description du cheval

---

[122] « En art, la fonction des chevaux n'est pas de révéler leur propre nature, mais plutôt celle des héros auxquels ils sont associés […]. » Elaine Walker, *Horse*, London, Reaktion Books Ltd, [2008] 2013, p. 182. Nous traduisons.

[123] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 64.

[124] Robert Harvey, Kamouraska *d'Anne Hébert : une écriture de La Passion suivi de Pour un nouveau* Torrent, Montréal, HMH, coll. « Cahiers du Québec : Littérature », n° 69, 1982, p. 137.

[125] Janet M. Paterson, « À la source de l'énigme : "Le torrent" d'Anne Hébert », *Tangence* [En ligne], n° 50, 1996, p. 13, https://id.erudit.org/iderudit/025889ar (page consultée le 8 mai 2014).

[126] Anne-Marie Picard-Drillien, « L'enfant du "Torrent" ou le sujet de l'œuvre en puissance (1999) », dans Lori Saint-Martin et Janet Paterson (dir.), *Anne Hébert en revue* [En ligne], Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 104, https://books.google.ca/books?id=8XtLmb_t1LgC&pg=PT111&lpg=PT111&dq=%22Ah%22+Perceval,+qui+%C3%A9tiez-vous+donc?%22&source=bl&ots=xsY-tRnTK3&sig=Rean-1ppFlJ2gAD5dwTWG2hTAeQ&hl=fr&sa=X&ei=6t4CVbnYK9P3yQS3oYKABw&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=%22Ah%22%20Perceval%2C%20qui%20%C3%A9tiez-vous%20donc%3F%22&f=false (page consultée le 13 mars 2015). L'auteure souligne.

[127] Geneviève Ceschi, « Chapitre II : La quête épique de François », *À la source du «* Torrent *» d'Anne Hébert* [En ligne], thèse de maîtrise, Université de la Colombie-Britannique, 1978, f. 43, https://circle.ubc.ca/handle/2429/21085?show=full (page consultée le 13 mars 2015).

par François « informe plus sur l'idéologie de l'actant-observateur que sur l'objet regardé[128] ». La conclusion s'impose d'elle-même : qui dit la bête dit l'homme. Toutefois, l'inverse semble également vrai. D'après André Brochu, « la tendance à assimiler l'humain à un animal […] est à la source d'innombrables métaphores ou comparaisons dans l'œuvre d'Anne Hébert[129] ». L'homologie procéderait donc dans les deux sens, comme l'attesterait, entre autres, la figure de l'homme-cheval dans *Kamouraska* (1970) : « Le docteur Nelson, uni à son traîneau, à son cheval, est une immense bête noire incontrôlable[130]. » En somme, comme le résume bien Nazaire Garant : « L'homme et la bête. L'homme est la bête. Comme la femme. Même désir. Même instinct[131]. »

Si nous sommes d'accord avec l'affirmation de Laurier Lacroix à savoir que, « [p]ar un de ses transferts dont les mythes seuls ont le secret, les qualités du cheval viennent à définir également les traits de caractère de leur propriétaire[132] », serait-il juste d'affirmer qu'ils définissent également les traits de la collectivité dans son ensemble? Autrement dit, peut-on transposer cette métaphore de l'animal représentant symboliquement l'humain et poser l'hypothèse que *le cheval dit la société*, ou dans certains cas, que *le social s'animalise en empruntant aux caractéristiques du cheval*?

[128] D. Marcheix, « Le cheval et la révélation de la vie profonde », p. 205.
[129] A. Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, p. 216. Autre précision concernant les métaphores animales : « Comme dans les *Chambres de bois* également, les humains sont volontiers comparés à des animaux, parfois à des objets. Par exemple, Élisabeth en quelques lignes se compare à un âne, puis à une dinde (p. 9)! À cause de l'écriture schématique du roman, les métaphores animales donnaient aux *Chambres de bois* une allure de fable; c'est moins le cas dans *Kamouraska*, dont le réalisme est plus poussé. » A. Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, p. 134.
[130] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 152.
[131] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, p. 152.
[132] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Krieghoff », p. 284.

1.2.2 Hypothèse de recherche et corpus d'étude : la figure du cheval comme manière de (re)penser l'imaginaire social au XX^e siècle

« De toutes ces bêtes qui ont opéré un transfert de l'agriculture à la culture, écrit Laurier Lacroix, le cheval est sans contredit celui qui est le plus sollicité. Il est à la source d'un vaste répertoire de chansons, de contes, de nouvelles, de poèmes, de romans et d'expressions[133] ». Le critique d'art se contente d'en donner quelques exemples, car, ajoute-t-il, « [l]'énumération serait très longue ». Certes, attraper au lasso tous ces chevaux qui ont parcouru les vastes contrées de l'imaginaire littéraire collectif au XX^e siècle représente un défi de taille, d'autant plus que la prudence est de mise lorsque vient le moment de traiter de la notion d'« imaginaire collectif », comme le précise Yvan Lamonde :

> [L]'imaginaire de qui s'agit-il? Maurice Lemire, qui a scruté *La formation de l'imaginaire littéraire québécois (1674-1867)*, a la prudence méthodologique de référer à l'imaginaire "littéraire" québécois. Précaution qui lui vient de sa critique de la source qu'il utilise, le corpus des récits et poèmes publiés au Québec avant 1867. Précaution heureuse et incontournable qui fait voir que cet imaginaire dégagé de la gangue des textes est celui de l'imaginaire savant ou cultivé des gens de lettres et d'écrivains qui recueillent et consignent ces contes et légendes de circulation orale; d'écrivains, comme le rappelle M. Lemire, en interaction ou en réaction avec ce légendaire qu'on reconstruit avec les matériaux des mythes bibliques ou grecs et de sa propre idéologie d'individus cultivés dans une société rurale et partiellement alphabétisée; imaginaire "populaire" revu à la lumière de ce "réservoir de représentations" que constituent les mythes et archétypes. À quoi a-t-on vraiment accès? À l'imaginaire de qui[134]?

Ainsi, l'accès à « la culture dite populaire » ne se réalise pas si facilement, et c'est avec beaucoup de réserves que nous statuerons, en fin d'analyse, avoir découvert les états de culture présents au sein du discours social québécois à chacune des époques étudiées : il s'agira bien de ceux perçus par les littéraires éduqués et lettrés, et non la population en général.

[133] L. Lacroix, « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Krieghoff », p. 281. La prochaine citation se trouve à la même page.
[134] Y. Lamonde, « Quelle histoire nous racontons-nous? […] », p. 113.

Cela dit, que peut-on espérer trouver en entreprenant une telle démarche? Gilles Marcotte croit que « la lecture, faite par un roman, de la réalité sociale ou du texte social est marquée de façon décisive par les formes, par les conventions qu'il adopte; et […] ces formes, ces conventions portent déjà un sens, du seul fait de leur emploi[135] ». Dans cette optique, on peut d'emblée poser l'hypothèse que les chevaux de papier des œuvres écrites par les Canadiens lettrés du XIX^e^ siècle diffèrent de ceux mis en scène par les auteurs canadiens-français au début du XX^e^ siècle ou par les écrivains québécois depuis la Révolution tranquille. Si l'hypothèse se confirme, il restera encore à montrer en quoi la représentation chevaline se modifie au fil des époques littéraires, et, en second lieu, à élucider les raisons de ces mutations. En somme, animées d'un désir de « transformer le texte de littérature en question de manière à le rendre susceptible d'éclairer un peu le monde[136] », selon l'expression de Pierre Popovic, nous cherchons, par l'étude du fictif saisi dans son historicité, à révéler ce que les formes textuelles du cheval et leurs métamorphoses successives symbolisent dans la culture québécoise. Partant du principe que l'Histoire en tant que « manifestation du vécu de l'homme se trouve présente, avec des intensités diverses, dans tout texte, fût-il le plus *imaginé*, le plus éloigné du réel[137] » (Jean Marcel), il nous faut maintenant déterminer les textes qui, justement, seront les plus favorables à sa mise en lumière.

Dans un projet comme le nôtre, l'établissement d'un corpus d'étude pose plusieurs difficultés. La première et non la moindre : la quantité phénoménale de données brutes à notre

[135] Gilles Marcotte, « Alain et Abel », [Éd. originale : paru dans *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989], dans Jacques Pelletier, avec la collaboration de Jean-François Chassay et Lucie Robert, *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 193.
[136] Pierre Popovic, « André Belleau I : relire l'essayiste », *Voix et Images* [En ligne], vol. 42, n^o^ 1, automne 2016, page du résumé, https://id.erudit.org/iderudit/1038589ar (page consultée le 25 février 2017).
[137] Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1970; première réédition augmentée : Montréal, Éditions Parti Pris, 1978], réédition augmentée, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, p. 176. L'auteur souligne.

disposition. Laurier Lacroix l'avait pressenti, il se trouve des chevaux partout en littérature québécoise. Dans tous les genres, à toutes les époques, depuis le premier roman signé Philippe Aubert de Gaspé fils (*L'influence d'un livre*, 1837) à nos jours. Impossible, donc, d'envisager un dénombrement exhaustif de la grande horde chevaline des lettres québécoises. Ne pouvant nous astreindre à lire tous les textes de la longue période que nous souhaitons couvrir — rien de moins que 180 ans d'histoire littéraire —, nous incombe la délicate tâche de juger du « potentiel » des œuvres afin de constituer un échantillon comportant un nombre suffisant de sujets chevalins représentatifs de l'époque qui les a vus naître. L'entreprise comporte une part irréductible d'arbitraire que nous reconnaissons et assumons volontiers.

La seconde difficulté consiste à déterminer le genre et la nature des textes. Puisqu'ils sont trop nombreux pour les attraper tous d'un coup, à quels chevaux consacrer nos efforts de recherche? À ceux du roman, de la poésie ou du théâtre? Se pose par ailleurs une troisième difficulté, celle de statuer sur la « représentativité » des œuvres à retenir. Faut-il s'en tenir aux récits dont les qualités intrinsèques leur ont permis de résister à l'épreuve du temps (autrement dit, les mieux construits : grande cohérence interne, richesse des images, etc.), des récits en mesure « de faire *plusieurs* sens avec une seule parole[138] », comme le disait Roland Barthes, et délaisser ceux où l'exigence esthétique ne constitue pas le moteur de l'écriture? Doit-on privilégier les œuvres appartenant au champ littéraire de diffusion restreinte, c'est-à-dire celles qui sont hautement valorisées par l'Institution littéraire (enseignées à l'école, étudiées par la critique universitaire, etc.) et mettre de côté la littérature de masse (souvent nommée péjorativement « paralittérature »)?

[138] R. Barthes, *Essais critiques,* Paris, Seuil, 1964, p. 266 (l'auteur souligne), dans Gilles Marcotte, « "Restons traditionnels et progressifs", disait Onésime Gagnon », *Études françaises* [En ligne], vol. 33, n° 3, hiver 1997, p. 13, https://id.erudit.org/iderudit/036077ar (page consultée le 28 avril 2018).

Enfin, après avoir statué sur le genre et la nature des textes à étudier, après avoir limité le corpus à un nombre d'œuvres qui permette de généraliser les résultats de recherche à l'ensemble de la littérature québécoise, un quatrième défi consiste à établir parmi toutes les œuvres s'offrant à nous après élagage celles qui sont susceptibles de donner le meilleur rendement exégétique. Car enfin, tous les chevaux de papier ne se valent pas en vertu de la visée herméneutique que l'on se fixe. En conséquence, il faut savoir exactement ce que nous recherchons comme matière avant de procéder à la sélection finale des œuvres. Dans certaines d'entre elles, on ne trouve que des expressions idiomatiques ou des aphorismes mettant à profit des métaphores chevalines (par exemple, « monter sur ses grands chevaux » ou « à cheval donné on ne regarde pas la bride »). Sans dénier le cachet ou l'utilité de telles productions langagières imagées dans le discours, notre intérêt de recherche se situe ailleurs. Néanmoins, il n'est pas dit que nous excluions totalement ces phénomènes textuels puisque le contexte pourrait justifier de les convoquer à l'occasion. C'est dire que nous ne visons pas l'établissement d'un corpus clos, hermétique.

Ces réserves posées, précisons les étapes de la constitution de notre corpus final et les choix définitifs réalisés dans le processus de sélection des œuvres. Afin de poursuivre les recherches dans le même sens que nos prédécesseurs qui ont étudié la figure du cheval au sein des œuvres narratives, nous avons décidé d'entrée de jeu de restreindre notre étude aux récits, laissant à d'autres le plaisir de découvrir les figures chevalines poétiques, dramaturgiques et autres. Partant de là, un dépouillement par mots-clés[139] des six premiers tomes du *Dictionnaire*

[139] *L'ANIMAL* : cheval, chevaux, joual, jument, roussin, rosse, étalon, monture, trotteur, poulain, pouliche, cavales, coursiers, pony, mulet, rossinante, pur-sang, bidet, ch'val, pur-sang, hongre, bidet, mule, poney, percheron, destrier, jouaux, bourrin, haridelle, picouille, destrier, palefroi, carne, canasson, bronco, mustang, guevale, guevalle, cocotte, équidé. *LES FIGURES MYTHIQUES DU CHEVAL EN OCCIDENT ET ANIMAUX FABULEUX* : apocalypse (chevaux de l'apocalypse), griffon, Pégase, centaure, amazone, cheval de Troie, licorne, hippogriffe, Diomède, aerion, Bucéphale, Scyphios, hippocampe, Augias, Dioscure, Xante et Balios. *LES PRATIQUES ÉQUESTRES* : chevalier, habitant, forgeron, écuyer, cavalier, laboureur, cocher, charretier, éleveur, maquignon, cavalière, maréchal-ferrant, paladin, cavaliers, spahis, jockey, palefrenier, hussard, picador. *LES LIEUX ET OBJETS RELIÉS À L'ENTRETIEN DE L'ÉQUIDÉ* : grange, foin,

des œuvres littéraires du Québec (*DOLQ*) couvrant la période de 1837 à 1980 — les notices de ces volumes ayant été numérisées et mises à la disposition du public via le portail de *Bibliothèque et Archives nationales du Québec* — nous a dotée d'un premier lot considérable de textes où l'on retrouve un peu de tout. Puisque le but que nous poursuivons n'est pas de juger de la valeur des récits, mais de mettre à profit tout phénomène textuel qui serait de nature à mieux nous faire comprendre l'Histoire, nous avons choisi de conserver autant les œuvres « majeures » que les œuvres « maladroites » (ces dernières recelant malgré tout d'éléments intéressants, ne serait-ce que sur le plan sociologique), en plus de quelques romans populaires. En procédant de la sorte, nous nous inscrivons bien dans une démarche d'histoire culturelle au sens où l'entend Jean-Yves Mollier :

> L'histoire culturelle dialogue évidemment avec les études littéraires. Mais, loin des histoires littéraires panthéonisantes ou des histoires de l'art élitaire, elle entend mettre l'accent sur l'existence, dans toute société, de groupes humains qui produisent de la (des) culture(s), médiatisent leur rapport au monde par la représentation de celui-ci et expriment leur vécu par des manifestations culturelles (la poésie, mais aussi bien le sport ou le tag, selon les époques et les lieux). […] Refusant les catégories de sous-culture ou de paralittérature, l'histoire culturelle préfère étendre à l'infini ses perspectives théoriques de recherche et admettre dans son sein toutes les formes de représentation du social concernant un groupe suffisamment nombreux et homogène pour justifier une étude autre que psychologique ou psychanalytique[140].

À ce corpus primaire se sont greffés d'autres récits porteurs de figures chevalines n'ayant pas été signalées par la critique dans les notices du *DOLQ*, fait attendu puisque beaucoup de chevaux

---

enclos, manège, étable, écurie, stalle, boxe, pâturage. *L'ANATOMIE DU CHEVAL* : crin, crinière, croupe, sabot, jarret, encolure. *LES ACTIONS MOTRICES DU CHEVAL, SES ALLURES* : cavalcade, chevauchée, cabrées, cabré, se cabrer, piaffer, piaffe, galoper, galop, trot, trotter, canter, amble, brouter, ruer, ruade. *LES SPORTS ÉQUESTRES* : carrousel, équestre, saut à obstacle, chasse à courre, *derby*, *stepple chase*, hippique, équitation. *L'UNIVERS DU WESTERN* : Ouest canadien, western, ranch, ruée vers l'or, cow-boy, homestead, cowboy, Klondike, rodeo, far-west, far ouest, farouest. *LES GUERRES ET CONQUÊTES, LES CORPS POLICIERS À CHEVAL* : bataille des plaines, cavalerie, chevalerie, gendarmerie royale, police montée, G.R.C./GRC. *L'ÉQUIPEMENT ET LE HARNACHEMENT* : bride, cravache, brider, harnacher, harnais, licou, licol, mors, selle, éperons. *LES VOITURES HIPPOMOBILES* : victoria, cortège, charrette, convoi, traîneau, caravane, chariot, carriole, omnibus, corbillard, roulotte, diligence, berlot, fiacre, convois, attelage, buggy, berline, tombereau, traîneaux, carrosse, cabriolet, quadrige, grand-duc, phaéton, char à incendie, malle-poste, *stagecoach*, tilbury, *governess-cart*, barouche. *LES ATTRIBUTS ASSOCIÉS À LA FIGURE DU CHEVAL* : chevaleresque.

[140] Jean-Yves Mollier, « Histoire culturelle », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 342-343.

sont souvent des personnages secondaires. L'ajout arbitraire de classiques[141] et de best-sellers est justifiable dans la mesure où ces textes — même s'ils n'ont pas reçu le même type de réception — ont une « valeur hégémonique[142] » indéniable. Précisons enfin que pour les fins d'analyse, nous n'avons retenu principalement les œuvres publiées au XX^e^ siècle.

Les images chevalines répertoriées dans les textes littéraires du corpus final ont été classées en cinq groupes selon un système taxonomique que nous a inspiré la sémiotique greimassienne[143] :

1. Entité figurative hippomorphe dotée d'individuation (c'est-à-dire un cheval *en particulier*, porteur d'une caractérisation qui permet de le reconnaître, par exemple, un nom propre — la Grise, le Blond, Perceval —, ou encore une désignation spécifique par le narrateur ou par un personnage, par exemple, le « grand cheval noir emportant son démon de maître », le Dr Nelson, *K*, 238);

[141] « Classique veut dire […] caractéristique (d'une époque, d'une école, d'un mouvement). C'est en ce sens que nous pouvons désigner quelques dizaines d'œuvres comme phares, jalons, étapes. » Laurent Mailhot, « Classiques canadiens, 1760-1960 », *Études françaises* [En ligne], vol. 13, n^o^ 3-4, 1977, p. 269, https://id.erudit.org/iderudit/036655ar (page consultée le 30 novembre 2016).

[142] Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976), essai*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 46. À ce sujet, elle écrit : « Ces textes peuvent être identifiés de deux façons, écrit-elle. D'une part, ils sont bien reçus par la collectivité, qui semble posséder des structures d'accueil facilitant leur succès; d'autre part, ils ont un impact évident sur d'autres textes du même discours culturel. Pour le dire autrement, ces œuvres ont un succès qui se répercute dans l'ensemble du discours culturel par des renvois, des allusions, voire même des polémiques. Elles ne sont pas représentatives du discours social au sens où ce dernier s'y trouverait entièrement inclus, mais elles en représentent certainement les exemples les plus largement acceptés et diffusés. À ce titre, elles ont une valeur hégémonique et sont un terrain de choix pour tenter de découvrir les règles d'acceptabilité qui circonscrivent le possible d'un discours culturel. » M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 46.

[143] Jean Milly résume les divers « niveaux » des personnages du récit tels que conçus par les sémioticiens : « À un niveau plus abstrait que celui des personnages, [il existe] des catégories susceptibles de rendre compte de tous les actes du récit : ces catégories sont appelées les *actants* » (*Poétique des textes. Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac », 2005, p. 107). Il s'agit en essence, précise-t-il, d'« abstractions non figuratives et anonymes » (*Ibid*, p. 108). « À un degré plus concret nous trouvons les *rôles*, qui désignent des catégories plus proches de nous. Ce sont des entités figuratives animées, anonymes aussi, et sociales : le roi, ses sujets, le père, la mère, le maître, le valet, etc. Les sémioticiens appellent enfin *acteur* une entité figurative animée, susceptible d'individuation; c'est donc le personnage tel que nous le connaissons : M. Lepic, Poil de Carotte, Candide, mais aussi les personnages anonymes des récits. » (*Ibid*, p. 108. L'auteur souligne.)

2. Entité figurative hippomorphe non dotée d'individuation (c'est-à-dire un cheval *quelconque*, anonyme, caractérisé par un rôle social, par exemple, le cheval du médecin de campagne);
3. Entité non figurative hippomorphe (c'est-à-dire présence sous-entendue d'un cheval, signalée par la présence d'un objet, l'évocation d'un lieu ou le déroulement d'une action associés au cheval, par exemple, une voiture attelée, une écurie, une scène de labour);
4. Entité figurative anthropomorphe aux traits chevalins (c'est-à-dire un personnage « humain », féminin ou masculin, doté d'allures ou de traits chevalins, désigné sous le vocable de *femme-cheval* ou d'*homme-cheval*, et nommé *peuple-cheval*[144] lorsqu'il s'agit d'un personnage collectif à l'allure chevaline, par exemple les Joualonais dans *Un Joualonais sa Joualonie*, de Marie-Claire Blais);
5. Expression, locution, métaphore, comparaison, intertextualité, etc., comportant une allusion explicite ou implicite à la figure du cheval — par exemple : *prendre le mors aux dents; à cheval donné, on ne regarde pas la bride*; *remettre le collier; blanchir sous le harnais*; etc.[145]

En définitive, l'objectif de la présente recherche consiste à articuler une histoire culturelle de la représentation du cheval en nous inspirant de 176 récits québécois parus de 1847 à 1999, c'est-à-dire dans 64 romans et 112 récits brefs, contes et nouvelles de tous genres mettant en scène soit des chevaux « réels », c'est-à-dire dont l'existence est avérée (par exemple, la Grise dans *Les rapaillages*), ou fictifs (tels les chevaux de l'Apocalypse dans *Don Quichotte de la démanche*),

[144] L'idée de cette terminologie — *femme-cheval*, *homme-cheval*, *peuple-cheval* — nous a été inspirée par Henri-Paul Jacques qui employait l'expression « femme-cheval » pour qualifier certains personnages féminins de l'œuvre d'Anne Hébert. Henri-Paul Jacques, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », *Voix et Images* [En ligne], vol. 7, n° 3, 1982, p. 454, https://id.erudit.org/iderudit/200340ar (page consultée le 8 mai 2014).
[145] Voir à ce sujet l'étude de Jules Tessier, « Des chevaux français aux *jouaux canayens* », *Mots de passe. Essais et récits*, Montréal, Fides, coll. « Carnets », 2017, p. 65-66.

soit des humains « animalisés », c'est-à-dire ayant des allures ou des traits caractéristiques du cheval, que ces derniers soient physiques (par exemple, le Survenant à l'image du Blond dans *Marie-Didace*) ou symboliques (par exemple, Abraham Lemieux alias Ti-Pit, incarnation parfaite du « Joualonais » dans *Un Joualonais sa Joualonie*).

Nous avons là une riche collection de spécimens chevalins d'une grande diversité. À première vue, ce corpus peut sembler très imposant, voire excessivement volumineux. « Qui trop embrasse mal étreint », dit l'adage… Réfléchissant à la question de la taille d'un corpus d'étude, Micheline Cambron écrivait :

> [E]st-il nécessaire d'analyser tous les textes d'un discours culturel pour en arriver à une vision juste de ce discours? Je crois que non. […] Au plan pratique […], l'exhaustivité, en plus de n'être jamais qu'un objectif inaccessible, a pour effet d'orienter l'analyse vers le quantitatif. Or, rien ne démontre que le discours culturel, dans sa prégnance, soit d'abord lié à des effets cumulatifs. Au contraire, il me semble évident que certains textes jouent un rôle de cristallisation et dominent en quelque sorte les autres[146].

Son raisonnement nous paraît fort juste. Cependant, notre cas est différent du sien. Il faut se rappeler que dans la plupart des récits, le cheval est un personnage n'apparaissant parfois que de manière épisodique, ce qui n'empêche pas qu'il soit très riche sur le plan de la signification et qu'il joue un rôle décisif dans l'économie générale de l'œuvre (par exemple, comme nous l'avons vu, Perceval dans « Le torrent » d'Anne Hébert). Pour parvenir à rassembler un lot minimal de chevaux très intéressants (c'est-à-dire susceptibles de nous *faire voir* des aspects insoupçonnés de la société), il a donc fallu inclure beaucoup de textes dans notre corpus. Cela dit, c'est au plan méthodologique que les propos de Cambron nous sont d'une grande utilité, notamment en regard du traitement des données recueillies. Quoi qu'elle soit une option valide, une compilation statistique ne nous semble pas être la meilleure voie à emprunter pour parvenir à nos fins. Étant

[146] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 46.

donné que notre ambition est de mettre en lumière des lignes de force, des jalons importants du discours culturel sur la société québécoise, il nous semble opportun de puiser à même ce grand troupeau de bêtes des *images chevalines* susceptibles d'illustrer les grandes tendances, les mouvements d'idées et de valeurs propres au discours commun en divers moments de l'histoire du Québec. Cette manière de procéder nous permettra-t-elle d'y trouver notre compte? La réflexion de Roland Barthes nous porte à le croire :

> [S]tructuralement, propose-t-il, le sens ne naît point par répétition, mais par différence […]. Le décompte des unités signifiantes a son intérêt et une partie de la linguistique s'en occupe; mais il éclaire l'information, non la signification. Du point de vue critique, il ne peut conduire qu'à une impasse; car à partir du moment où l'on définit l'intérêt d'une notation, ou si l'on veut, le degré de persuasion d'un trait, par le nombre de ses occurrences, il faut décider méthodiquement de ce nombre : à partir de combien de tragédies aurais-je le droit de « généraliser » une situation racinienne? […] Autant d'absurdités, que la sémantique permet précisément d'éviter. Car « *généraliser* » n'y désigne pas une opération quantitative (induire du nombre de ses occurrences la vérité d'un trait), mais qualitative (insérer tout terme, même rare, dans un ensemble général de relations). Certes, à elle seule, une image ne fait pas l'imaginaire, mais l'imaginaire ne peut se décrire sans cette image-ci, si fragile ou solitaire qu'elle soit, sans le ceci, indestructible, de cette image. Les « *généralisations* » du langage critique ont trait à l'étendue des rapports dont fait partie une notation, non point au nombre des occurrences matérielles de cette notation : un terme peut n'être formulé qu'une seule fois dans toute l'œuvre, et cependant, par l'effet d'un certain nombre de transformations, qui définissent précisément le fait structural, y être présent « *partout* » et « *toujours* »[147].

C'est dans cette perspective que nous souhaitons interroger les images chevalines présentes dans les récits de la littérature québécoise. Cette démarche herméneutique requiert d'une part de prendre appui sur un socle théorique qui servira de fondement à l'analyse littéraire, et d'autre part, de mettre à profit des ressources méthodologiques appropriées à notre objectif de recherche. Précisons dès maintenant l'orientation générale de cette démarche ainsi que les moyens que nous comptons utiliser pour étayer notre propos.

[147] Roland Barthes, *Critique et vérité. Essai*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 66-67. Les citations sont de R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J. J. Pauvert, coll. « Libertés », 1965, p. 43. L'auteur souligne.

1.2.3 Cadre théorique : chevauchée dans l'espace culturel transhistorique québécois

1.2.3.1 Deux objectifs, un cadre théorique général

Nous avons déjà abordé indirectement la question du cadre théorique. Il s'agit maintenant de rendre le tout explicite, définir clairement les approches et les moyens techniques à employer lors de l'analyse. Mais pourquoi, au juste, chercher à arrimer notre réflexion à un quelconque socle conceptuel? Pour la simple raison, indique Vincent Jouve, qu'« [i]l n'est pas d'autre moyen de penser la littérature et même, disons-le de penser tout court[148] ». Il s'explique :

> Pourfendre pêle-mêle (et un peu naïvement) idéologies, systèmes et structures au nom d'un retour à la réflexion personnelle est, sans nul doute, médiatiquement porteur, mais n'est, à tout prendre, qu'un refus de l'analyse. Sans catégories, comment penser l'expérience? La médiation est indispensable : les scientifiques le savent depuis toujours[149].

D'où l'importance de définir un certain nombre de concepts clés qui nous permettront de déverrouiller les œuvres, de donner accès à une signification plausible, parmi d'autres, des textes. En somme, l'enjeu consiste à construire à partir de faits littéraires épars un objet de connaissance qui puisse servir à « la révélation d'un inconnu », pour reprendre l'expression de Jean-Charles Falardeau, but qu'à elles seules nos expériences de vie ou nos observations de la société, aussi profondes puissent-elles être, ne pourraient atteindre.

Comme nous l'évoquions précédemment, l'objectif de la présente recherche consiste à raconter une histoire culturelle du Québec fondée sur l'étude de la « mise en texte » de représentations chevalines (directes ou indirectes) au sein des récits littéraires. Autrement dit, cerner au plus près la signification historique et sociale de l'objet culturel qu'est le cheval littérarisé. Cet objectif comporte deux volets distincts : raconter l'histoire/analyser les représentations du cheval. Comment peut-on envisager concrètement le procès de ces deux

[148] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », [1992] 2001, p. 259.
[149] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 259.

composantes hétérogènes (le sociohistorique/le littéraire) dans le cadre d'un projet unifié, cohérent? Les propos de Jean-François Chassay sont éclairants à ce chapitre :

> Immergé dans un contexte sociolinguistique singulier, écrit dans un espace social et historique propre à une communauté spécifique, le texte littéraire, production fictionnelle d'un auteur, est aussi une pratique sociale, et les formes qu'il prend sont indissociables de l'univers culturel dans lequel il apparaît[150].

Par conséquent, poursuit le critique, la tâche qui incombe au chercheur consiste à « montrer que la forme a un sens social et comment celle-ci parvient à signifier la société ». C'est dire qu'il faut nous attarder autant à la forme littéraire de nos chevaux qu'au contexte de leur création, d'où la nécessité de recourir à deux approches complémentaires, l'une permettant de convoquer le *hors-texte*, soit l'« espace social et historique » matriciel, l'autre permettant d'aborder le *texte* en tant qu'univers autonome ayant ses règles de fonctionnement, son code esthétique.

Si l'étude du personnage chevalin repose pour une large part sur une analyse interne, notre travail d'analyse ne s'y limitera pas. Nous souhaitons en effet élargir notre compréhension de la signification de cette figure animale en nous appuyant également sur des notions théoriques qu'offrent d'autres systèmes signifiants, notamment ceux de l'histoire et de la sociologie (analyse externe). Diamétralement opposées, ces diverses perspectives théoriques exploitées conjointement nous permettront d'atteindre un juste milieu, de prévenir en quelque sorte les dérives exégétiques qu'une utilisation exclusive de l'une ou l'autre approche pourrait engendrer : éviter d'un côté le piège d'une lecture immanente menant à une fétichisation du texte et à des analyses de contenu plutôt mécaniques; de l'autre, celui d'une saisie de l'œuvre comme un simple document historique ou sociologique.

[150] Jean-François Chassay, « Introduction. II. Études de sociocritique », dans J. Pelletier (dir.), *Littérature et société [...]*, p. 166. La prochaine citation se trouve à la même page.

Ainsi, le choix d'un cadre théorique de type sociocritique semble tout indiqué. Jacques Pelletier voit dans l'approche sociohistorique de la littérature le traitement de l'œuvre à la fois

> comme une *production de la société* et comme une *intervention* génératrice d'effets à prendre en compte. Cela implique une démarche dans deux directions différentes, mais complémentaires : de la société comme condition de production de l'œuvre, de celle-ci en tant qu'univers second, parallèle, à la société. L'analyse, en tant que processus dialectique, prend en considération ces deux variables dans leur interaction[151].

Autrement dit, il s'agit bien d'une question posée au langage qui ne peut faire abstraction d'une connaissance du contexte, c'est-à-dire de cette réalité où il est profondément enraciné et de laquelle il tire les nutriments nécessaires à sa croissance et à sa survie, comme le souligne Jean-François Chassay : « Que sait la littérature de la société dans laquelle elle est plongée? se demande la sociocritique, tout en étant consciente que la réponse est indissociable des différents processus de textualisation qui fondent son existence[152]. » Bernard Andrès, en d'autres mots, résume la chose bellement. « C'est qu'au fond, écrit-il, le discours littéraire ne renvoie qu'à lui-même, certes, mais il le fait différemment d'une époque à l'autre. Exprimer son immanence, c'est aussi se situer dans l'histoire des systèmes de signification. Une façon comme une autre de désigner, ou plutôt de "faire signe" au social (Belleau)[153]. »

Avant d'entreprendre cette double quête de la connaissance qui tiendra compte à la fois du « dedans » et du « dehors » des textes littéraires, il faut définir quelques concepts, jeter les bases d'un lexique et d'une grammaire propre à bien nous guider tout au long des analyses interne et externe des œuvres.

---

[151] J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 10. L'auteur souligne.
[152] J.-F. Chassay, « Introduction. II. Études de sociocritique », dans J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 167.
[153] Bernard Andrès, *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*, Montréal, YXZ éditeur, coll. « Études et documents », 1990, p. 18.

1.2.3.2 Approche externe : de la notion de culture à celle de discours culturel

Qu'entend-on par « histoire culturelle »? Avant de répondre à la question, quelques détours s'imposent. Examinons d'abord chacun des termes individuellement. Dans une optique anthropologique, Micheline Cambron précise que, bien plus qu'une simple « nomenclature d'objets et de pratiques[154] », la culture renvoie « à l'action médiatrice de la parole », autrement dit, à « l'ensemble du "narrable" et de l'"argumentable"» qui se trouve disséminé dans le « brouhaha de nos pratiques quotidiennes ». Ces opérations rhétoriques de narration et d'argumentation comme composantes inhérentes au concept de culture nécessitent quelques éclaircissements, ce que nous offre la linguistique saussurienne[155].

Venant au monde « sans mots », l'humain surgit *in media res* dans un univers de langage qui lui préexiste. Les mots qu'il s'approprie graduellement au cours de la vie, en tant qu'éléments du système de la langue, sont des essences qui se font écho entre elles, en vase clos. Cependant, lorsqu'un sujet (locuteur) les tisse entre eux en une sorte d'écheveau de sa création à l'intention d'un autre sujet (allocutaire), ces mots intriqués ne renvoient plus uniquement à eux-mêmes[156]; ils sont « au sujet de quelque chose[157] », signifiant par là qu'ils font advenir *dans* et *par* le langage un autre monde, ici et maintenant. Dès lors, on peut dire que les unités minimales de sens que sont les mots dépassent les frontières du code linguistique pour accéder à un statut supérieur, celui de « discours », comme l'explique Paul Ricœur : « Alors que le signe ne renvoie qu'à

[154] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 39. Les trois autres citations se trouvent à la même page.
[155] « Cette notion de discours […] s'impose dès que l'on prend en considération le passage d'une linguistique de la langue […] à une linguistique du discours […]. La distinction vient, comme on sait, de Ferdinand de Saussure […] [qui] distingue la "langue" et la "parole" […]. » Paul Ricœur, *Du texte à l'action, Essai d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1986, p. 115.
[156] « [L]e langage n'est pas seulement expression, mais aussi réservoir de signes. La parole la plus singulière et la plus neuve s'appuie sur le langage, en explore les possibilités, en manifeste la logique, en exprime et en comble aussi les indéterminations. Le langage a déjà nommé les choses avant que je les dise à mon tour. » Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1968], Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Sciences humaines », 1994, p. 37.
[157] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 116.

d'autres signes dans l'immanence d'un système, le discours est au sujet des choses. Le signe diffère du signe, le discours se réfère au monde[158]. »

Ce changement de statut des mots, de matière neutre et inerte qu'ils étaient à matière vive, vivante, voire vivifiante, est un « événement[159] » qui fait sens, selon le philosophe : « De même que la langue, en s'actualisant dans le discours, se dépasse comme système et se réalise comme événement, de même, en entrant dans le procès de la compréhension le discours se dépasse, en tant qu'événement, dans la signification[160]. » C'est donc dire que ce « discours » tissé de faisceau de mots, surgissant d'un coup à la fois comme événement et comme dépassement, se voit dès lors chargé d'une signification qui n'est autre chose qu'une énigme à résoudre, un mystère à élucider. « La toute première distanciation est donc la distanciation du dire dans le dit[161], poursuit Ricœur.

[158] Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1975, p. 273.
[159] « [L]'événement, […] c'est la venue au langage d'un monde par le moyen du discours. » P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 116.
[160] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 117.
[161] Sur la notion de distance comme mécanisme propre à la culture, M. Cambron en parle lorsqu'elle évoque le « discours social » (Marc Angenot), qu'elle nommera pour sa part le « discours culturel » : « [L]a fécondité du concept de discours social me paraît tenir dans la possibilité qu'il offre de rassembler les pratiques participant à l'élaboration d'un système de représentation du monde, c'est-à-dire instaurant une distance entre la trivialité de l'expérience et un sujet […]. » (M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 38) Le sociologue Fernand Dumont fait aussi état de la « distance » dans son essai *Le lieu de l'homme* (1968) lorsqu'il définit la notion de culture. Selon sa thèse, on peut identifier deux types de culture. Dès notre entrée dans le monde, nous bâtissons en nous-même une « culture première » à partir d'une multitude de signes de notre univers familier : « Dès le premier éveil de ma conscience, l'environnement était un univers humain, peuplé de signes culturels qui se sont progressivement diversifiés. » (F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 76) Cette culture première est selon lui un « donné » : « Les hommes s'y meuvent dans la familiarité des significations, des modèles et des idéaux convenus : des schémas d'actions, de coutumes, tout un réseau par où l'on se reconnaît spontanément dans le monde comme dans sa maison. Fermée habituellement sur elle-même, [elle] m'enferm[e] avec elle pour me conférer le sentiment de ma consistance […]. » (*Ibid*, p. 73) La culture seconde s'élabore selon Dumont au contact d'objets culturels divers qui ont la propriété d'instaurer, à l'intérieure de la conscience, une distance entre le moi et le monde : « Du journal du matin à la peinture, du livre à l'image filmique, l'objet culturel prend donc naissance dans une disjonction de la conscience qui peut bien en un sens ramener le monde à moi, mais qui, plus profondément, introduit en moi une fissure qui me fait naître à un autre monde et à un autre moi dont l'objet culturel est le témoignage. » (*Ibid*, p. 80) Ainsi, « [l]a conscience se trouve prise dans les jeux de la culture, se découvrant dans la distance qu'elle instaure et dans la pressante nostalgie de la réconciliation qui l'anime par ailleurs. » (*Ibid*, p. 28) L'objet littéraire, comme toute autre forme d'art, est source de disjonction : « Dans sa quête familière du *donné*, ma conscience croyait spontanément, quand je tirais le livre du rayon, qu'il allait seulement me transmettre des pensées et des songes et les agglomérer à ceux que j'avais déjà formés. Mais, de prétexte de ma conscience, le livre est devenu la concrète rupture. » (*Ibid*, p. 79, l'auteur souligne.)

Mais qu'est-ce qui est dit[162]? », s'interroge-t-il enfin. De son côté, Micheline Cambron se demande « comment ces objets et ces pratiques [discursives] deviennent, par la médiation de la parole, l'occasion d'un surgissement de sens[163] »?

Le concept de « discours culturel » offre une réponse à ce double questionnement. Cambron le définit comme « l'ensemble des règles de construction du sens consolidant à rebours les représentations du monde qui sont nôtres et ouvrant la voie à la profération d'autres paroles participant, selon des modalités diverses, des mêmes règles topiques et rhétoriques[164] ». De la notion de discours culturel générateur de « représentations du monde » en vertu de règles de composition à celui d'histoire culturelle, il n'y a qu'un pas. Comme l'explique Alex Gagnon,

> [l]'analyse des représentations et des systèmes de représentations se trouve […] aujourd'hui […] portée par la vague et par la vogue de l'« histoire culturelle ». Issue à la fois de la « Nouvelle histoire » française des années 1970 et 1980 et des *cultural studies*, l'histoire culturelle est définie par ceux qui la pratiquent comme une « histoire sociale des représentations » (Ory, 2004, p. 13), ou encore comme une histoire visant à comprendre le social « dans l'infini des représentations et des interprétations qui le composent » (Kalifa, 2005, p. 82). Cette démarche suppose l'analyse croisée et transversale d'ensembles discursifs et représentationnels composites, mais tient compte, en même temps, de l'irréductibilité des formes et des types de discours qu'elle étudie. En un mot, l'enquête culturaliste vise à faire l'histoire des ensembles de représentations en rapportant celles-ci aux spécificités génériques qui les déterminent de même qu'aux conditions, matérielles et intellectuelles, de leur production, de leur circulation et de leur réception (Melançon, 2006, p. 114)[165].

L'histoire culturelle est donc une « histoire carrefour[166] », selon l'expression de Jean-Yves Mollier, qui dialogue avec d'autres champs de savoir, notamment avec les études littéraires, ces dernières « [étant] par définition l'étude des représentations littéraires du monde et des modes de

[162] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 118.
[163] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 39.
[164] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 39.
[165] Alex Gagnon, « Représentation », dans Anthony Glinoer et Denis Saint-Amand (dir.), *Le lexique Socius* [En ligne].
[166] J.-Y. Mollier, « Histoire culturelle », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 341.

représentation propres à la littérature[167] ». À la lumière de ces définitions, on comprend bien qu'il est tout naturel d'envisager l'étude de la représentation du cheval dans les œuvres littéraires dans une optique d'histoire culturelle. Il nous reste encore à définir précisément ce qu'il faut entendre par « représentation littéraire », ce qui nous amènera à expliciter par le fait même un concept qui lui est intimement lié, celui d'« image littéraire ».

Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), Paul Ricœur rappelle la description que fait Roger Chartier de « la structure bipolaire de l'idée de représentation ». Il s'agit d'une part de « l'évocation d'une chose absente par le truchement d'une chose substituée qui en est le représentant par défaut[168] » et, d'autre part, de « l'exhibition d'une présence offerte aux yeux, la visibilité de la chose présente tendant à occulter l'opération de substitution qui équivaut à un véritable remplacement de l'absent ». Alex Gagnon, qui souligne lui aussi à la suite de Chartier l'existence des deux familles de sens de la représentation, explique avec clarté ce qui les distingue l'une de l'autre. Dans un premier sens, la représentation signifie « la présentification d'une absence au moyen d'un langage[169] », c'est-à-dire qu'elle consiste concrètement à « rendre médiatement présente ou sensible une chose absente, que cette chose soit empiriquement inexistante, immatérielle ou matériellement présente ailleurs, dans l'espace ou dans le temps », ce que font couramment, précise-t-il, les « *représentations* littéraires de tel ou tel phénomène, de tel ou tel événement, de telle ou telle figure ». Dans le cadre de la présente étude, c'est dans ce sens, bien sûr, qu'il faut envisager dans un premier temps la représentation de la figure du cheval. Par exemple, nous avons découvert à la lecture des *Rapaillages* de Lionel Groulx un cheval de papier nommé la Grise qui agit en quelque sorte à titre de remplaçant de ce cheval de poils et de crins

[167] A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne].
[168] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », 2000, p. 297. La prochaine citation se trouve à la même page.
[169] A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne].Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.

présent ailleurs à une certaine époque, possiblement dans un pâturage du rang des Chenaux de la paroisse de Vaudreuil à l'été 1888. En effet, on peut très bien s'imaginer que Lionel Groulx, à l'âge de dix ans (à l'époque où il faisait ses études primaires au Collège Saint-Michel) ait vu ce « vrai » cheval sur la terre paternelle, en ait gardé un souvenir prégnant et l'ait « re-présenté » en 1915 dans la nouvelle « Les adieux de la Grise »[170], texte qui sera publié en recueil en 1916, comme on le sait.

Dans un deuxième sens, poursuit Gagnon, la représentation consiste en la « "monstration d'une présence", la "présentation publique d'une chose ou d'une personne" (Chartier, 1998 [1994][171] », au sens où la chose, la personne est mise en scène, exhibée, rendue *spectaculaire* (entendu comme mettant plein la vue). Selon cette acception, la représentation « ne désigne plus une substitution du présent à l'absent, mais une "intensité", une modalité de la présence, une manière d'attirer l'attention sur celle-ci […][172] ». Selon cette seconde définition de la représentation, les discours littéraires « non seulement *représentent* (au sens où ils ont des objets et parlent du monde extérieur), mais se *présentent* comme des représentations en faisant apparaître les codes qui les définissent[173] ». Autrement dit, de manifestation qu'elle était en premier lieu, la représentation devient interprétation, car « représenter, conclut Gagnon, c'est, en somme et nécessairement, représenter d'une *certaine* manière, au détriment d'autres possibles[174] ». Ce passage de la représentation comme manifestation (niveau sémantique) à la

[170] « En 1915, Groulx prépare un autre livre d'importance dans son parcours : *Les rapaillages*. *Le Devoir* avait déjà publié quelques-uns de ses contes, basés sur ses souvenirs d'enfance à la ferme, à la grande satisfaction d'Héroux, qui d'ailleurs les sollicitait ardemment. » M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 54.
[171] A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne], http://ressources-socius.info/index.php/lexique/189-representation (page consultée le 29 juin 2016).
[172] A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne].
[173] A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne]. L'auteur souligne.
[174] A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne]. L'auteur souligne.

représentation comme interprétation (niveau herméneutique)[175] n'est pas sans conséquence pour notre étude de la représentation du cheval; car au-delà de l'examen des manières dont les écrivains l'ont « présenté » en texte, l'enjeu primordial sera d'expliquer *pourquoi* il a été « re-présenté » de telle ou telle manière, d'une époque à l'autre.

La présente étude porte, comme cela a déjà été dit, sur la représentation du cheval telle qu'on la rencontre dans les récits littéraires québécois. Nous avons employé indistinctement jusqu'à maintenant l'expression « figure chevaline » pour désigner cet objet d'étude. Il importe à ce point-ci de justifier l'emploi synonymique que nous en faisons de ces termes. Dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Vincent Jouve étudie le personnage romanesque sous l'angle de la réception, l'appréhendant comme un effet de lecture conditionné par sa construction textuelle. Selon lui, le personnage « n'est jamais le produit d'une *perception* mais d'une *représentation*[176] ». Le lecteur est en effet appelé à le (re)créer par l'imaginaire[177] à partir des indications du texte et de ses autres expériences livresques[178], et c'est dans ce sens que

[175] P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 303.

[176] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 40 (l'auteur souligne). Fernand Dumont exprime la même idée lorsqu'il écrit : « Il faut écarter résolument toute identification des objets culturels avec un cadrage quelconque de la perception ou de la conscience. Le tableau n'est pas un champ visuel fixé sur la toile; un livre n'est pas la transcription d'idées ou de rêves; un personnage de roman ou la vedette d'un film n'est pas l'analogue d'une personne qu'on rencontrerait dans la vie. Ce sont des entités spécifiques, douées de consistance ontologique. […] C'est de cette affirmation de l'autonomie radicale de l'objet culturel que doit d'abord exprimer l'idée de *stylisation*. » F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 83 (l'auteur souligne).

[177] « Imaginaire » défini comme « le moment où les modes d'expression dévient de leur fonction représentative des objets pour mettre en scène les fantasmes d'un sujet — ce sujet pouvant être individuel — ou les croyances d'un groupe, avec interactions possibles des unes aux autres. Dans les deux cas, il y va d'une dimension de l'imagination. » Éric Bordas, « Imaginaire et imagination », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 369.

[178] Concernant la construction de l'image-personnage dans le roman, Vincent Jouve écrit : « Selon nous, le portrait du personnage tel qu'il est progressivement construit dans la lecture est tributaire de la compétence du destinataire dans deux registres fondamentaux : l'"extra-textuel" et l'"intertextuel". La dimension extra-textuelle du personnage est indiscutable : le lecteur, pour matérialiser sous forme d'image les données que lui fournit le texte, doit puiser dans l'encyclopédie de son monde d'expérience. La fonction pratique (ou référentielle) du langage demeure toujours sous-jacente à sa fonction poétique (ou littéraire). Le destinataire est obligé d'actualiser la référence du texte au hors-texte. » V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 45-46; « Le second facteur qui influe sur l'image mentale est ce qu'on pourrait appeler l'"épaisseur intertextuelle". La notion d'"intertextualité", empruntée à Mikhaïl Bakhtine, est ainsi définie par Julia Kristeva : "tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte" (*Séméiotikè*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85). […] L'intertextualité […]

l'on peut parler de lui en termes d'"image mentale"[179] ». Cette représentation, nous dit Gagnon à la suite de Chartier, « est "l'instrument d'une connaissance médiate qui fait voir un objet absent en lui substituant une "image" capable de le remettre en mémoire" […] (Chartier, 1998 [1989], p. 79)[180] ». Dans le cas qui est le nôtre, on pourra dire que le lecteur ne « perçoit » pas un cheval en lisant, mais plutôt « se construit » une *image mentale chevaline*[181] de toutes pièces, notamment en récoltant un à un des signes textuels semés dans le roman et qui, une fois réunis, tiennent lieu du fameux *cheval–« objet-absent »* (par exemple, aurait pu être un certain animal de poils et de crins du rang des Chenaux, tel qu'aperçu en 1888 par un jeune écolier promis à une longue carrière d'animateur culturel et d'écrivain au XX^{e} siècle).

Par ailleurs, nous dit encore Gagnon, il ne faut ainsi jamais oublier que « les représentations ne *sont* pas ce qu'elles représentent (les langages ne se confondent jamais avec les réalités qu'ils cherchent à décrire)[182] ». Ainsi, dirait sans doute Vincent Jouve, le cheval du récit n'est qu'un « effet-cheval » qui n'est pas le cheval de la réalité. Il s'agit bien, en définitive, d'une image que nous nous « re-présentons » en tant que lecteur, une « image littéraire ». On dit d'ailleurs souvent que la littérature « *fait* image[183] ». La question qu'il faut maintenant se poser est celle des procédés textuels employés par l'écrivain qui conditionnent *a posteriori* la fabrication mentale de l'image chevaline par lecteur. Bernard Dupriez nous éclaire à ce sujet :

---

peut fort bien […] s'appliquer aux personnages. […] Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en inférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif. S'il est donc exact que le lecteur visualise le personnage en s'appuyant sur les données de son monde d'expérience, cette matérialisation optique est corrigée par sa compétence intertextuelle. » V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 47-48.

[179] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 40.

[180] A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne].

[181] Selon Bernard Dupriez, l'expression « image mentale » est synonyme d'« image visuelle ». Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, p. 242.

[182] A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne]. L'auteur souligne.

[183] Alain Viala, « Image », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 365. Nous soulignons.

> Ce qu'on appelle *image littéraire*, écrit-il, c'est l'introduction d'un deuxième sens […], non plus littéral, mais analogique, symbolique, « *métaphorique* », dans une portion de texte bien délimitée et relativement courte : un seul mot (V. métaphore), un syntagme (V. allégorie). Au sens strict, l'image littéraire est donc un procédé qui consiste à remplacer ou à prolonger un terme — en se servant d'un autre terme, qui n'entretient avec le premier qu'un rapport d'analogie laissé à la sensibilité de l'auteur et du lecteur. Le terme imagé est appelé *phore* (d'où le mot métaphore) ou *comparant* et s'emploie pour désigner la même réalité par le détour d'une autre, par figure; il est pris « au sens figuré »[184].

En résumé, la figure littéraire, selon la belle image qu'en donne Jean Ricardou, peut être vue comme « un *exotisme*, assemblant un *ici* (le comparé) à un *ailleurs* (le comparant)[185] ». Parmi les figures, la métaphore est reconnue comme « la reine des tropes[186] » puisqu'elle recèle un coefficient de complexité herméneutique plus important que les autres, le passage du comparé au comparant exigeant une interprétation de la part du lecteur[187]. Comme le précise Jean-Marie Klinkenberg, « [l]a métaphore […] instaure des équivalences entre des régions éloignées de l'"encyclopédie culturelle" : de ce fait, elle a donc un rôle interprétatif et cognitif inégalé […][188] ». C'est ainsi que, globalement, « le récit donne à comprendre et à voir[189] » le monde réel, qui est sa référence première, « la référence du discours ordinaire[190] », en le rendant visible/lisible par le biais de ses images, de ses figures, de ses métaphores, bref, de toutes les formes de représentations imagées qu'il met en jeu et en lumière.

---

[184] B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 242. L'auteur souligne.
[185] Jean Ricardou, « La métaphore aujourd'hui. Expression et fonctionnement », *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 134, dans Micheline Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », *Études françaises* [En ligne], vol. 33, n° 3, hiver 1997, p. 27, https://id.erudit.org/iderudit/036077ar (page consultée le 28 avril 2018). J. Ricardou souligne.
[186] Jean-Marie Klinkenberg, « Figure », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 292.
[187] Selon Bernard Dupriez, la métaphore est « le plus élaboré des tropes (V. à image, 2), car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur. » B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 286.
[188] J.-M. Klinkenberg, « Figure », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 292.
[189] P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 341.
[190] P. Ricœur, *Du texte à l'action*, p. 246.

Cependant, les apparences jouent contre l'idée que l'énonciation métaphorique possède une réelle force référentielle, déplore Paul Ricœur[191]. De fait, d'aucuns ne lui confèrent qu'une simple valeur ornementale[192]. Selon le philosophe, le modèle des six fonctions de la communication (émotive, conative, phatique, métalinguistique, référentielle et poétique) tel que conçu par Roman Jakobson contribue à renforcer ce préjugé. En effet, la fonction « poétique » du langage correspond selon cette théorie à la mise en valeur du message pour lui-même[193], laissant ni plus ni moins ce dernier sans référence[194]. Pourtant, avance Ricœur, le discours actualisé dans une forme littéraire renvoie à une « référence de second degré[195] ». Qu'est-ce à dire?

Nous avons vu précédemment que le passage du mot au discours, dans un contexte linguistique, est un « événement » dans la mesure où il implique la transition d'un premier niveau de sens, basique (les mots pris en eux-mêmes) à un second niveau de sens, celui de la signification (les mots disant quelque chose du monde extérieur au langage) qui est une

[191] P. Ricœur, *Du texte à l'action*, p. 245. À en croire Denis Pernot, Paul Ricœur n'est pas le seul engagé dans ce débat : « [L]es notions de référent et de référence donnent matière à différents débats qui soulèvent les questions de la mimèsis, du vraisemblable et du réalisme et se développent autour d'un problème fondamental : le texte littéraire a-t-il un référent? Répondre par la négative à cette question, comme le font certains linguistes et les théories du texte intéressées par les seuls aspects formels d'une écriture, c'est contredire la leçon de toute lecture. De même que le texte non fictionnel analyse des fragments du monde, l'œuvre de fiction renvoie à un monde posé hors langage, et elle n'est rendue intelligible que par la perception des mises en relation qu'elle fait jouer entre le monde qu'elle représente et le savoir que le lecteur possède du monde où il vit. » Denis Pernot, « Référent, référence », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 652.

[192] P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 279. Au sujet de ce préjugé de non-référentialité de la métaphore, Franco Moretti écrit : « Far from being "aesthetic" ornaments of discourse, places where the strategy of persuasion is attenuated or disappears, figures show themselves to be unrivalled mechanisms for welding into an indivisible whole description and evaluation, 'judgements of fact' and 'judgements of value'. » Franco Moretti, « The Soul and the Harpy. Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography », *Signs Taken for Wonders: On the Sociology of Literary Forms***,** trad. David Forgacs [Éd. originale : New York, Verso, 1983], dans *Socius : ressources sur le littéraire et le social* [En ligne], septembre 2016, https://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/203-the-soul-and-the-harpy-reflections-on-the-aims-and-methods-of-literary-historiography (page consultée le 6 septembre 2016).

[193] P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 280.

[194] Pour remédier à la situation, Paul Ricœur propose de nommer « fonction rhétorique » du langage la fonction qui « vise à persuader les hommes en donnant au discours des ornements qui plaisent » et qui « fait valoir le discours pour lui-même » et de réserver la désignation « fonction poétique » pour celle qui « vise à redécrire la réalité par le chemin détourné de la fiction heuristique ». P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 311.

[195] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 246.

interrogation posée par le langage. Le fonctionnement de l'énonciation métaphorique ne procède pas autrement, comme le souligne Ricœur écrit dans *La métaphore vive* (1975) :

> Le passage au point de vue *herméneutique* correspond au changement de niveau qui conduit de la phrase au discours proprement dit (poème, récit, essai, etc.). Une nouvelle problématique émerge en liaison avec de nouveaux points de vue : elle ne concerne plus la *forme* de la métaphore en tant que figure du discours focalisée sur le mot; ni même seulement le *sens* de la métaphore en tant qu'instauration d'une nouvelle pertinence sémantique; mais la *référence* de l'énoncé métaphorique en tant que pouvoir de « redécrire » la réalité. Cette transition de la sémantique à l'herméneutique trouve sa justification la plus fondamentale dans la connexion en tout discours entre le sens, qui est son organisation interne, et la référence, qui est son pouvoir de se référer à une réalité en dehors du langage. La métaphore se présente alors comme une stratégie de discours qui, en préservant et développant la puissance créatrice du langage, préserve et développe le pouvoir heuristique[196] déployé par la *fiction*[197].

En somme, le prestige de la métaphore tient à sa capacité exceptionnelle de « mettre sous les yeux[198] », selon l'expression d'Aristote. À cette première vertu de la métaphore qui est de rendre *visible* (comme la « re-présentation » qui est présentation d'une chose absente, souvenons-nous) s'ajoute une seconde vertu qui en est la conséquence directe, soit la capacité d'augmenter la *lisibilité* (la représentation au sens d'intensification de la chose présentée qui est invitation à interpréter). Une fois mis en fiction, le réel qu'il nous est donné de voir noir sur blanc sur le papier (ou à l'écran) n'est pas la réalité contingente de nos quotidiens — cet arbre qui cache la forêt —, mais il s'en inspire nécessairement de sorte qu'il finit par incarner une « certaine » réalité. Autrement dit, c'est parce que le réel en tant que re-présentation de la réalité *n'est pas* la réalité qu'il peut contribuer à réaménager, reconstruire, redéfinir cette dernière, lui donner de

[196] Par « pouvoir heuristique », il faut entendre la « capacité d'ouvrir et de déployer de nouvelles dimensions de réalité, à la faveur de la suspension de notre créance dans une description antérieure ». P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 246.

[197] P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 10 (l'auteur souligne). Le philosophe poursuit cette réflexion quelques années plus tard dans *Du texte à l'action* (1986). « La fiction, écrit-il, […] parce qu'elle désigne un non-lieu par rapport à toute réalité, elle peut viser indirectement cette réalité, selon […] un nouvel […] "effet de référence" […]. Ce nouvel effet de référence n'est pas autre chose que le pouvoir de la fiction de redécrire la réalité. » P. Ricœur, *Du texte à l'action*, p. 246.

[198] Aristote, *Rhétorique III*, 10, 1410 b 33, dans P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 342-343.

nouvelles dimensions[199], un nouveau positionnement dans l'économie générale du monde ambiant. Ainsi mise à distance, se présentant sous les apparences d'une forme neuve, la réalité brute de l'existence, avec toutes les trivialités qu'elle charrie dans son sillon devient, grâce au traitement littéraire qu'elle a subi, un nouvel objet saturé de signification, pour tout dire, une question posée au monde plutôt qu'une assertion sur la nature de ce dernier. D'un seul coup d'œil, l'image — qui n'est en rien photographique — donne à voir et comprendre quelque chose de ce qui était en dehors de l'objet d'art une matière inerte et insignifiante (c.-à-d. incompréhensible) prise dans le maelstrom du flot ininterrompu de la vie.

Si Ricœur nommait « référence de second degré » ce monde nouveau, cette réalité redécrite par la fiction qui est selon lui « la référence primordiale[200] », Vincent Jouve parle pour sa part de « "défamiliarisation[201]" esthétique[202] ». Étrangement, c'est en rendant la réalité moins « familière » par le biais d'images déformantes, de diffractions calculées, de grossissements recherchés que l'écrivain parvient à donner une image plus vraie de cette réalité, de ce hors-texte, de ce monde qui est la référence première à laquelle renvoie l'œuvre, comme le souligne Paul Ricœur :

> Le paradoxe de la fiction est que l'annulation de la perception conditionne une augmentation de notre vision des choses. […] Toute icône est un graphisme qui recrée la réalité à un plus haut niveau de réalisme. […] tous les symboles — de l'art et du langage — ont la même prétention référentielle de "refaire la réalité"[203].

[199] « [C]'est parce que les représentations ne *sont* pas ce qu'elles représentent (les langages ne se confondent jamais avec les réalités qu'ils cherchent à décrire) qu'elles peuvent contribuer, précisément, à façonner et à construire ce dont elles tiennent lieu. » A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne].
[200] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 246.
[201] Vincent Jouve emprunte le terme « défamiliarisation » aux formalistes russes. V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 63.
[202] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 64.
[203] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 246-247.

Dès l'Antiquité, Aristote parlait déjà de la « vérité » dont recèle la poésie, nettement supérieure selon lui à celle qu'offre l'histoire, car celle-ci « traite des faits advenus, donc singuliers, limités, alors que la poésie peut, par la fiction, proposer des faits universels et atteindre à des vérités vraies en tout temps[204] ». Sautant par-dessus les siècles, on retrouve la même idée exprimée par Balzac. « Il se passe, écrit-il, chez les poètes et les écrivains réellement philosophes, un phénomène moral inexplicable, inouï, dont la science peut difficilement rendre compte. C'est une sorte de seconde vue qui leur permet de deviner la vérité dans toutes les situations possibles[205]… » Plus près de nous, Paul Ricœur parle pour sa part de « vérité métaphorique[206] » pour rendre compte de la force heuristique incomparable de cette figure de style. À ce sujet, il écrit :

> La métaphore est, au service de la fonction poétique, cette stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée; [o]n peut se risquer à parler de vérité métaphorique pour désigner l'intention "réaliste" qui s'attache au pouvoir de redescription du langage poétique[207].

Nous l'avons déjà vu en définissant la notion de représentation que le personnage romanesque exemplifie fort bien le pouvoir qu'ont les images littéraires de rendre le monde « visible » et « lisible » d'une manière distincte, exceptionnelle. Ainsi, comme l'exprimait Vincent Jouve à la suite de Michel Zéraffa, « l'être de roman est à la fois humain et plus qu'humain[208]». Ce trait de surhumanité est en réalité un « effet d'augmentation iconique[209] » rendu possible grâce aux « techniques d'abréviation, d'articulation et de condensation » de la mise en image propre aux fictions. On peut en déduire que la fonction première du personnage, comme « [l]e but de l'art,

---

[204] Alain Viala, « Histoire », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 341.
[205] Honoré de Balzac, dans F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 85.
[206] P. Ricœur, *La métaphore vive*, quatrième de couverture ainsi qu'un chapitre entier (p. 310-321).
[207] P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 311.
[208] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 62.
[209] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 247. La prochaine citation se trouve à la même page.

[…] c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance […][210] » (Victor Chklovski). Albert Camus écrivait pour sa part que les personnages de la littérature « sont des dessins [qui] figurent seulement un style de vie[211] ».

En somme, ce que nous donne à voir et à penser la littérature — en particulier le récit et son équipage de formes imagées et de figures —, n'est rien de moins qu'une réalité *visionnaire* de l'existence humaine. Puisque « [i]nterpréter une œuvre, c'est déployer le monde auquel elle se réfère […][212] » (Paul Ricœur), notre travail d'analyse littéraire consistera pour une large part à étudier la nouvelle référence au monde offerte par les multiples figures, les images et les représentations du cheval que mettent en scène et en action les écrivains. Cependant, il nous paraît important de préciser d'emblée que nous tiendrons compte également, en cours d'analyse, d'autres figures animalières présentes au sein des textes et qui, par effet de comparaison, auront une incidence certaine sur la valeur et la signification des chevaux de papier si l'on en croit Philippe Hamon. En effet, selon lui, les comparaisons établies entre les personnages nourrissent en quelque sorte leur étiquette sémantique :

> [L]e signifié du personnage, ou sa « valeur », pour reprendre un terme saussurien, ne se constitue pas seulement par *répétition* (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotive) ou par *accumulation* et *transformation* (d'un moins déterminé à un plus déterminé), mais aussi par *opposition*, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé. Cette relation, notons-le, se modifiera d'une séquence à l'autre, jouera aussi bien sur le plan du signifiant que sur le plan du signifié (un personnage *sexué* face à un personnage *asexué*), selon des rapports de ressemblance ou de différence[213].

[210] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 63.
[211] A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, p. 125.
[212] P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 278.
[213] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », [Éd. originale : revue *Littérature*, 1972], dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 128-129.

1.2.3.3 Approche interne : le personnage vu à la lumière de concepts d'inspiration sémiotique

Les représentations du cheval dans les récits sont de diverses natures. Un grand nombre d'entre elles prennent la forme de « personnages », d'où l'importance de clarifier ce à quoi renvoie exactement ce type de figuration. Depuis plus d'un siècle, de nombreux théoriciens de la littérature se sont penchés sur la question des êtres de fiction. Pour expliquer succinctement leurs approches à ce sujet, on peut dire qu'il existe grosso modo deux courants de pensée distincts, l'un valorisant une conception de personnage-personne, l'autre, de personnage-signe.

À une époque où plusieurs considéraient l'œuvre littéraire comme un « miroir[214] » de la société, l'être fictif était perçu comme une personne réelle. Dans une telle perspective à teneur psychologique ou sociologique, le personnage, selon Jean Milly, se « construit à partir d'éléments de la réalité, empruntés à des personnes, à l'histoire, aux activités pratiques d'une époque, aux arts[215] ». Ce qui semble compter avant tout dans une construction textuelle de ce type est la vraisemblance, d'où l'importance accordée aux procédés d'imitation et d'« effets de réel », indique Milly. Selon la seconde approche issue du courant structuraliste[216], le personnage est « un

[214] Selon Constanze Baethge, « [l]'idée du reflet désigne la manière dont une œuvre d'art reproduit les réalités sociales (ce qui est lié à une conception de la *mimèsis*). Elle est surtout connue par l'usage qu'en ont fait les romanciers réalistes au XIX^e^ siècle, et les théories marxistes de la littérature. […] L'idée de reflet, poursuit-elle, est usuelle sous les images de l'écrivain "peintre" de la société […] et de l'œuvre comme "miroir" (comme Stendhal le revendique pour son roman dans *Le Rouge et le Noir*, 1830). […] dès les années 1930, d'Adorno à Brecht, les opposants […] insistent sur les médiations qui s'interposent entre la société et le travail de l'écrivain ainsi que sur le pouvoir de transformation du sens qui tient à la forme de l'œuvre d'art. […] Le développement ultérieur de la sociologie littéraire […] a progressivement contesté et délaissé la catégorie du reflet au profit de manifestations plus éclatées et plus diverses du "réel dans le texte". Plus qu'un "miroir", l'œuvre est envisagée comme un espace ayant ses propres structures, comme un "prisme" en quelque sorte. » Constanze Baethge, « Reflet (Théorie du) », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 653-654.

[215] J. Milly, *Poétique des textes […]*, p. 161.

[216] Julia Kristeva explique la genèse du structuralisme en ces termes : « Orientés vers l'organisation interne de l'"œuvre en soi", découpant des unités dans le récit et posant des relations entre elles, suivant en ceci une démarche déductive inspirée dans ses fondements de Kant et dans ses particularités de la linguistique structurale de la première moitié du siècle, les textes des formalistes ont apporté ce qui manquait à l'histoire littéraire ou à l'essayisme impressionniste propre à la tradition française, à savoir une approche se voulant théorique, tout en trouvant, pour s'implanter, un écho ou une analogie dans le procès de scientifisation de l'"humain" et du "social" couramment

signe à l'intérieur d'un système de signes, un effet — de procédés techniques, un nœud de relations d'ordre linguistique, rhétorique, thématique, sémiotique[217] ». Au milieu du XX^e siècle, le modèle psychologique a été frappé d'un certain discrédit à cause de son manque de rigueur, contrairement à l'approche d'ascendance formaliste qui, elle, pouvait prétendre à une interprétation plus rigoureuse et donc plus crédible de l'être de fiction. À ce sujet, Roland Barthes écrit : « L'analyse structurale, très soucieuse de ne point définir le personnage en termes d'essences psychologiques, s'est efforcé jusqu'à présent, à travers des hypothèses diverses, de définir le personnage non comme un "être", mais comme un "participant"[218]. » C'est dans cette mouvance que sont apparus les modèles de Vladimir Propp (chez qui la « morphologie » du conte se réduit à trente et une fonctions) et, plus tard, de A. J. Greimas (le schéma actantiel). Dans les deux cas, le personnage est avant tout saisi à travers un rôle : « L'important, dans le récit, résume Vincent Jouve, ce n'est pas ce que *sont* les personnages (leur identité, variable, n'influe pas sur la structure narrative), mais ce qu'ils *font*[219]. » Héritier de ces approches structuralistes, Philippe Hamon a conçu pour sa part un modèle du personnage fondé sur la linguistique (personnage-référentiel, personnage-embrayeur, personnage-anaphore)[220].

Ces trois approches apparues en France dans les années 1960, à « l'ère du soupçon[221] » (Nathalie Sarraute), ont en commun une conception immanentiste du personnage, ce dernier étant

---

désigné comme *structuralisme*. » Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », dans Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. fr. Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 5-6. L'auteur souligne.

[217] J. Milly, *Poétique des textes […]*, p. 161. La prochaine citation se trouve à la même page.

[218] Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth et P. Hamon, *Poétique du récit*, p. 34, dans V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 8.

[219] Vincent Jouve, *La poétique du roman*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2001, p. 177. L'auteur souligne.

[220] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 9.

[221] Concernant cette mouvance de « l'ère du soupçon » qui coïncidait avec l'apparition d'une vision immanentiste du personnage, Vincent Jouve écrit : « Une telle formalisation, au-delà de son intérêt méthodologique incontestable, est le produit du contexte intellectuel de la fin des années 1960. Elle a reçu une justification idéologique dans des travaux comme ceux d'Alain Robbe-Grillet ou de Nathalie Sarraute : l'intention, dans ces textes de l'"ère du soupçon", était de déjouer l'illusion idéaliste du roman traditionnel […]. » V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 9.

considéré comme un « "être de papier" strictement réductible aux signes textuels[222] », un « tissu de mots », ou encore, selon la formule originale de Valéry, un « vivant sans entrailles[223] ». Il va sans dire que dans cette mouvance, le concept d'« œuvre » lui-même est la plupart du temps remplacé par celui de « texte » qui correspond beaucoup mieux à l'idée d'un objet construit[224].

Puis l'on assiste à un retour du balancier. Plusieurs critiques remarquent que les méthodes structuralistes, qui font fi du sujet, s'avèrent largement inadéquates pour l'analyse de pratiques culturelles signifiantes complexes, tel le roman. Par conséquent, la tendance à souscrire à des approches théoriques moins « mécaniques[225] » s'accentue. On reconnaît l'œuvre à la fois comme univers textuel *et* comme fait de société, ce qui change le regard porté sur le personnage. En effet, on cesse de le considérer strictement comme un « "porteur d'états" ou "support" de certaines transformations ou conservations sémantiques[226] », comme l'explique Vincent Jouve : « Au cours des années 70, l'essoufflement du Nouveau Roman et le retour en force du sujet et du récit classique (rénové) militent en faveur d'une renaissance du personnage : ce dernier, tant par son être que par son faire, semble consubstantiel au genre romanesque[227]. »

À ce sujet, Julia Kristeva explique qu'en vertu de l'approche adoptée par les formalistes russes au début du XX^e^ siècle, « [l]'objet "littéraire" s'évanouissait ainsi sous le poids des catégories de la langue qui construisait un "objet scientifique" interne au discours formaliste, et se logeant bien dans son non-dit, mais n'ayant rien ou très peu à voir avec l'objet réel : la littérature

[222] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 9. La prochaine citation se trouve à la même page.
[223] Paul Valéry, *Tel Quel*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », t. I, 1941, p. 221, dans V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 9.
[224] Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973, p. 7.
[225] J. Kristeva, « Une poétique ruinée », p. 6.
[226] Nathalie Sarraute, « Ce que je cherche à faire », *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, 1972, t. II, « Pratiques », p. 35, dans P. Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage », note 22, p. 171.
[227] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 177.

comme mode de signifier particulier, pris dans l'espace du sujet, sa topologie, son histoire, son idéologie[228]… »

Dans le cadre de la présente étude, nous recourrons à l'occasion à des concepts issus des théories structuralistes qui, selon nous, ont l'avantage d'être le plus souvent fort efficaces sur le plan analytique. C'est pourquoi nous nous attarderons maintenant à définir quelques notions sémiotiques et sémiologiques incontournables en matière d'étude du personnage perçu non pas comme fait de psychologie, mais plutôt comme instance de discours.

1.2.3.3.1 Le personnage selon l'approche greimassienne

La sémiotique est, au sens large, une « [s]cience dont l'objet est l'ensemble des processus de signification — processus dont le signe est l'instrument […][229] ». Cette discipline transcende les frontières de nombreux champs de savoir[230]. Dans le contexte des études littéraires, elle consiste en une approche complémentaire à la narratologie. Tandis que celle-ci s'attache à mettre au jour les structures du *récit*, la sémiotique, en l'occurrence la sémiotique narrative, de son côté, interroge les structures de *l'histoire*. Les sémioticiens s'entendent pour dire que toutes les histoires utilisent les mêmes schémas qui sont, en définitive, universels[231] ou, en tout cas, transindividuels.

Puisqu'il ne peut y avoir d'histoire sans personnages (les intrigues n'étant rendues possibles que par leur présence), les sémioticiens ont consacré beaucoup d'efforts à comprendre

[228] J. Kristeva, « Une poétique ruinée », p. 7.
[229] Jean-Marie Klinkenberg, « Sémiotique », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 706.
[230] J.-M. Klinkenberg, « Sémiotique », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 706.
[231] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 46.

le fonctionnement de ces derniers à l'intérieur des schémas narratifs. Car il s'agit bien, en l'occurrence, de « fonctions » à décortiquer. En effet, tous les modèles conceptuels permettant d'appréhender sémiotiquement le personnage ont ce trait commun qui est de l'étudier « à travers son "faire", comme un acteur remplissant une fonction et suivant un programme narratif[232] ». Dans ce contexte, la notion de « personnage » — qui, nous l'avons vu, ne renvoie pas à l'idée de « personne », mais bien à celle d'un construit textuel au service de la mécanique narrative — est remplacée par trois concepts correspondant à des niveaux de description du récit[233] : l'acteur, l'actant et le rôle thématique.

L'acteur se situe au niveau de surface, c'est-à-dire au niveau de l'histoire que nous lisons de manière linéaire. Il s'agit d'une « entité figurative animée, susceptible d'individuation[234] », autrement dit, précise Jean Milly, c'est le personnage tel que nous le concevons habituellement (par exemple, Maria Chapdelaine). À un niveau plus abstrait se trouvent les deux autres concepts, l'actant et le rôle. Les actants, au nombre de six (sujet/objet, opposant/adjuvant, destinateur/destinataire), sont des « abstractions non figuratives et anonymes[235] », qui visent avant tout à rendre compte de la logique des actions déployées au fil de l'histoire. Philippe Hamon explique le concept en ces termes : « L'actant, écrit-il, […] est une *classe d'acteurs, de personnages, définie par un groupe permanent de fonctions et de qualifications original et par sa distribution le long d'un récit*[236]. » Il s'agit bien sûr, on l'aura compris, d'une notion construite par l'analyste (et non donnée par le texte) pour l'aider à conceptualiser le fonctionnement du

[232] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 45.
[233] Nous résumons ici les explications de Jean Milly (*Poétique des textes […]*, p. 107-108) et de Vincent Jouve (*La poétique du roman*, p. 51).
[234] J. Milly, *Poétique des textes […]*, p. 108.
[235] J. Milly, *Poétique des textes […]*, p. 108.
[236] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 137. L'auteur souligne.

personnage et, par ricochet, celui de l'histoire[237]. Vincent Jouve résume le schéma actantiel tel que conçu par A. J. Greimas : « Tout récit se présente […] comme la quête d'un *objet* par un *sujet*. […] Les obstacles, inévitables dans toute quête, font surgir des *opposants* que le sujet affronte avec l'aide *d'adjuvants*. […] La quête a, en outre, une origine (le *destinateur*) et une finalité qui, outre le sujet, peut concerner différents personnages (les *destinataires*)[238]. » À un niveau plus concret, et donc plus facile à conceptualiser, les rôles thématiques sont des « entités figuratives animées, anonymes aussi, et sociale[239] » (par exemple, la mère, l'habitant, le prêtre, etc.). Selon Greimas, à chaque acteur sont associés minimalement un rôle actantiel et un rôle thématique[240]; le premier assure la bonne marche du récit, le second véhicule du sens et des valeurs[241].

En résumé, nous dit Vincent Jouve, dans une optique sémiotique greimassienne « [l]e personnage est étudié à travers son "faire", comme un acteur remplissant une fonction et suivant un programme narratif [242]». Dans le cadre de notre analyse littéraire, nous n'aborderons pas la question du programme narratif[243] de nos personnages chevalins, du moins pas dans les termes précis de Greimas ni selon son approche méthodologique rigoureuse. Cependant, nous convoquerons à l'occasion les concepts d'acteur, d'actant et de rôle thématique qui nous serviront à circonscrire leur « faire ». À ce sujet, quelques remarques s'imposent.

---

[237] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 52; P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 137.
[238] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 52-53. L'auteur souligne.
[239] J. Milly, *Poétique des textes […]*, p. 108.
[240] Algirdas Julien Greimas, *Du sens, II*, dans V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 53.
[241] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 53.
[242] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 45.
[243] Selon Vincent Jouve, « [l]a notion de "programme narratif" […] permet d'appréhender la logique qui sous-tend le comportement d'un acteur » et elle se présente sous la forme d'« une séquence de quatre phases — *manipulation*, *compétence*, *performance*, *sanction* — que l'on peut repérer grâce à l'analyse des modalités (pouvoir, savoir, devoir, vouloir) ». V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 184.

En tant qu'acteur, le cheval de nos récits sera considéré comme une incarnation zoomorphe chargée d'exécuter un certain nombre de rôles actantiels et thématiques essentiels au déroulement de l'histoire. Parmi les rôles actantiels qu'il assumera, on peut déjà prévoir que l'un des plus importants sera celui d'adjuvant, du moins au sein des œuvres produites à « l'ère du cheval » (Baron), et plus particulièrement au temps du régionalisme. La Grise, pour illustrer le concept par un exemple concret, se présentera comme une entité au service du *sujet* (le fermier, dans bon nombre de cas), l'aidant au quotidien dans sa quête d'un *objet* (produire et récolter les fruits de sa terre), sous l'influence du *destinateur* (le clergé, qui l'encourage à perpétuer la tradition de ses aïeux, colonisateurs et agriculteurs) et dans le but de servir les *destinataires* (sa famille, sa paroisse, la nation canadienne-française).

Fait particulièrement intéressant pour nous, les « auxiliaires » que sont les adjuvants du personnage, nous dit Philippe Hamon, « ne sont bien souvent que la concrétisation de certaines de ses qualités psychologiques, morales, ou physiques […][244]». Ainsi, nous emploierons tout au long de l'étude l'expression « personnage-doublet[245] » pour désigner le cheval assumant le rôle actantiel d'un adjuvant du personnage anthropomorphe auquel il est associé positivement dans l'histoire. On peut envisager qu'il y aura également des personnages-doublets chevalins dont la fonction narrative sera de s'opposer en quelque manière au programme que s'est fixé le personnage « humain », mais on présume d'emblée qu'ils se feront plus rares que les auxiliaires hippomorphes.

Par ailleurs, poursuit Hamon, parmi les actants de toute histoire, il en existe une catégorie qu'il nomme « figures actantielles-types » qu'il définit comme

[244] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 164.
[245] Cette expression est employée par P. Hamon (« Pour un statut sémiologique du personnage », p. 178, note 74) qui réfère le lecteur à Lévi-Strauss : « Sur les personnages-doublets, voir par exemple C. Lévi-Strauss : *Mythologie II, Du miel aux cendres*, p. 138-156, Paris, Plon, 1968. »

> des nébuleuses-types, dont on s'efforcera de cerner la fréquence et la *distribution* à l'intérieur d'un roman ou d'un groupe de roman (la confrontation, l'échange, l'épreuve, le contrat, etc.), nébuleuses qui définiront des *trajets* plus ou moins fixes, et constitueront les invariants narratifs (les séquences-types) d'un système romanesque, sa syntaxe[246].

Nous avons déjà dit que nous ne voulions pas faire l'analyse des programmes narratifs dans lesquels sont impliqués les chevaux de papier. Cependant, sans aller dans le détail d'une analyse scrupuleuse des séquences-types d'actions dans lesquelles sont impliqués les personnages chevalins, nous retiendrons deux aspects. Premièrement, que cette notion implique la « mise en relation relativement stable et permanente de plusieurs actants[247] », ce qu'illustre bien l'exemple que nous avons vu, la Grise-ajduvant accompagnant l'habitant-sujet dans sa quête agricole (au programme d'année en année, semailles-fenaison-labours, dans un cycle sans fin). Deuxièmement, le fait d'avoir accès à la structure actantielle d'une séquence (ou encore mieux, de tout le système du récit) permet d'apprécier le degré de cohérence du personnage en vertu de deux axes, l'un paradigmatique (la classe auquel appartient le personnage-type), l'autre syntagmatique (les lois implicites régissant son agir dans un déroulement séquentiel)[248]. En cours d'analyse, nous référerons donc à l'occasion à cette notion en précisant, par exemple, que nous avons affaire à un cheval de travail (un cheval de trait, pour une large part) destiné à l'agriculture (ou de travail/transport, de travail/débardage en forêt pour fins de colonisation, etc.) associé à un programme d'actions prédéterminé et relativement fixe (cheval de travail/agriculture = cycle semailles-fenaison-labours). Comme le souligne Hamon, les avantages des séquences-types au sein d'un récit sont importants :

> La non-perturbation de cette structure est […] un élément important de sa lisibilité, lisibilité liée au fait que le lecteur peut non seulement situer un personnage dans une

[246] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 139. L'auteur souligne.
[247] P. Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 139.
[248] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 139-140.

> échelle de personnages-types et de relations d'oppositions ou de ressemblances, mais aussi prévoir certains déroulements-types. Cette lisibilité (cette prévisibilité) sera sans doute renforcée si le personnage, en plus de sa fonction actantielle stable (tel personnage qui serait *toujours* sujet agissant, ou *toujours* Destinataire de savoir, ou *toujours* opposant tout au long d'un chapitre ou d'un roman tout entier) se présente comme également très *spécialisé* dans la série de ses actes professionnels[249].

Bien entendu, nous bénéficierons pour notre part largement des avantages que procurent les figures actantielles-types et les séquences-types qui y sont associées. Par exemple, avant même d'ouvrir un roman de la terre du début du XX^e^ siècle, nous prévoirons d'y retrouver la figure d'une ou plusieurs « Grise » (dont nous connaissons déjà le profil) impliquée(s) dans une série d'actions typiques prévisibles liées au mode de vie agriculturiste. En outre, c'est dans ce contexte que nous parlerons de ce type de cheval surdéterminé sémiologiquement en termes d'*archétype chevalin*. Nous y reviendrons.

L'acteur, nous l'avons vu, aura en plus de son rôle actantiel (type ou ponctuel) un rôle thématique. Donnons à ce sujet quelques précisions supplémentaires qui pourront nous aider à décoder le faire des personnages chevalins. Les commentaires des spécialistes sur ce sujet nous permettent de tracer une brève typologie des rôles thématiques que peuvent jouer les personnages des récits. Selon Philippe Hamon, par là sont désignés les « rôles professionnels (un docteur, un cultivateur, un forgeron, un prêtre, etc.), psycho-professionnels (l'arriviste, le velléitaire, le mondain) ou rôles familiaux (le père, l'oncle, la marâtre, la sœur aînée, l'orphelin) […][250] ». Jacques Dubois présente la chose un peu différemment. Selon lui, « par "rôle" on peut entendre […], d'une part, le statut social qu'incarne le personnage (rôle de blanchisseuse, de mère, de voisine, etc.) et, d'autre part, l'emploi qu'il remplit dans une certaine typologie mythico-littéraire

[249] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 140. L'auteur souligne. Pour illustrer son propos, Philippe Hamon donne l'exemple suivant : « Ainsi un *cultivateur* sera défini par une série pré-programmée et relativement stéréotypée d'actes technologiques orientés, série latente qui pourra être plus ou moins actualisée exhaustivement dans le récit : labourer→ semer→ vendre, etc. » (*Ibid*, p. 140)
[250] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 140.

(le traître, le surhomme, etc.), typologie si composite qu'elle fait entrer les deux autres critères (statut social et force actantielle) dans ses définitions[251] ». Pour sa part, Vincent Jouve envisage les « catégories psychologiques (la femme infidèle, l'hypocrite, le lâche, etc.) ou sociales (le banquier, l'ouvrier, l'instituteur, etc.) qui permettent d'identifier le personnage sur le plan du contenu[252] ».

Comment appliquer cette typologie au monde des chevaux de papier? Nous avons déjà esquissé un premier type de rôle thématique d'un cheval de notre corpus en soulignant ce qui pourrait être considéré comme le « rôle professionnel » de la Grise : le travail agricole. Cette jument pourra également se voir attitrer un rôle familial puisqu'en de nombreuses occasions, elle accompagne la famille dans ses sorties (la messe dominicale, les fréquentations amoureuses, etc.) et dans ses loisirs (courses de chevaux attelés, etc.). Étant donné que nous avons affaire à des personnages qui sont des animaux, nous simplifierons la typologie des rôles thématiques en ne conservant que deux types de catégories opératoires inspirées, entre autres, par les travaux de Martin Baron[253] : les *rôles professionnels* — qui se subdiviseront en deux groupes, soit les rôles traditionnels (agriculture, transport des biens et personnes, débardage en forêt/colonisation) et les rôles non traditionnels (cavalerie militaire, activités artistiques ou de divertissement, tel le cirque ou le rodéo, etc.) —, les *rôles sociaux*, comme les rituels civiques ou religieux (foires agricoles, messe dominicale ou de Noël, les processions de toutes sortes, tels les mariages, les baptêmes ou les funérailles), les manifestations de sociabilité interpersonnelle et/ou villageoise (fréquentations amoureuses, courses de voiture, réunions politiques partisanes, charivaris, etc.). À cela, ajoutons

[251] J. Dubois, *L'Assommoir […]*, p. 30.
[252] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 53.
[253] M. Baron, « Chapitre 1 : L'utilisation du cheval et l'environnement », *L'éloge de* la Grise *: le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, p. 15-63.

une dernière catégorie de rôle thématique de notre création : les *rôles psycho-sociaux* (le cheval ami, le cheval confident, le cheval sauveteur, etc.).

Bref, par l'entremise de son rôle thématique, le sujet chevalin s'insère dans la société, engage des relations avec les humains et le monde de manière prédéterminée. Hamon fait toutefois remarquer que cet encodage des rapports du personnage à autrui et au réel n'exclut pas la possibilité de manifestations sémantiques autres que celles prévues au programme narratif type. « Ces figures, ces rôles, écrit-il, en tant que configurations relativement stables structurellement, même si leur manifestation sémantique de surface peut varier, peuvent être également le lieu d'un investissement psychique (individuel) important[254]. » Il n'en demeure pas moins que les divers types de rôle thématique, par leur caractère fortement stéréotypé, par leur pouvoir de fixer, voire de figer les êtres fictifs dans un portrait-type et un destin pratiquement invariable, auront une incidence décisive sur l'analyse de nos chevaux de papier, principalement parce qu'ils sont des facteurs de cohérence et de lisibilité du récit.

1.2.3.3.2 La sémiologie du personnage selon Philippe Hamon

Philippe Hamon poursuit les travaux sur le personnage initiés par ses prédécesseurs. Nous retiendrons quelques concepts clés de son modèle théorique et de la méthodologie qui en découle logiquement. Dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage » (1972), il s'inspire des catégories de la linguistique pour fonder une approche du personnage comme signe[255]. La

[254] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 141.
[255] Considérer le personnage comme « signe » signifie, comme le relate Philippe Hamon, « choisir un "point de vue" qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de personne humaine) […]. » (P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, p. 117, dans V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 57) Les signes du langage qui renvoient à une réalité

caractérisation de ce dernier s'apparente à celle de A. J. Greimas à une différence près : en plus de porter sur son « faire » (rôles thématique et actantiel), l'analyste s'attarde à son « être » (nom et portrait)[256]. Une définition du personnage dans le langage spécialisé de la sémiologie peut se lire ainsi :

> En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème [unité significative minimale de la langue] doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le "sens" ou la "valeur" du personnage); il sera donc défini par un *faisceau de relations* de ressemblances, d'oppositions, de hiérarchie et d'ordonnancement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre, cela en contexte proche (les autres personnages du même roman, de la même œuvre) ou en contexte lointain (*in absentia* : les autres personnages du même genre)[257].

Si l'on applique le concept à notre étude, on peut dire que la « valeur » d'un personnage-cheval dans une œuvre se construit par comparaison avec les autres personnages-chevaux du roman, mais également avec ceux du même genre ailleurs dans le corpus[258]. Ici encore, la notion d'archétype sera centrale, comme nous le verrons plus loin.

L'être du personnage se construit donc au fil de la lecture à partir des signes donnés dans le texte. Hamon emploie l'expression « étiquette sémantique [259] » pour référer à l'ensemble des traits qui, une fois réunis, composent le portrait[260] de l'être de papier. Selon le nombre et la

---

extérieure, à une instance d'énonciation ou à un signe disjoint du même énoncé servent de fondement à Hamon pour conceptualiser une typologie des personnages selon trois catégories : personnages-référentiels, personnages-embrayeurs et personnages-anaphores. P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 121-122.

[256] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 45.

[257] P. Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 124-125. L'auteur souligne.

[258] « [L]e signifié du personnage, ou sa "valeur", pour reprendre un terme saussurien, ne se constitue pas seulement par *répétition* (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotive) ou par *accumulation* et *transformation* (d'un moins déterminé à un plus déterminé), mais aussi par *opposition*, par relation vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé. Cette relation, notons-le, se modifiera d'une séquence à l'autre, jouera aussi bien sur le plan du signifiant que sur le plan du signifié […] selon des rapports de ressemblance ou de différence. » P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 128-129.

[259] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 126.

[260] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 58.

qualité des traits qui la composent, elle peut être qualifiée de riche ou de pauvre; en somme, elle confère la « valeur » plus ou moins grande du personnage[261]. Ainsi, de forme « vide[262] » qu'il était, l'être de papier devient graduellement une entité pleine et signifiante[263].

Les traits principaux convoqués par l'auteur sont de deux ordres : la désignation et la caractérisation. Le nom propre du personnage contribue à sa vraisemblance, donnant l'illusion d'être réel. Il existe toutes sortes de variantes à ce niveau. Nous retiendrons l'une des choses les plus importantes à son sujet : le nom d'un personnage est en soi un programme. Dans bien des cas, il prédétermine un destin. En outre, une désignation « mixte », par exemple, un nom historique qui serait aussi un nom géographique, peut servir « à la fois d'ancrage référentiel et d'allusion implicite à des "rôles" pré-programmés »[264]. Ainsi en est-il des chevaux des romans historiques du XIX^e^ siècle nommés « Carillon » — ils sont légion —, nom qui renvoie à un village devenu célèbre pour la bataille historique qui s'y déroula sous le drapeau français, et donc qui est en quelque sorte programmatique : un appel au patriotisme, à la célébration de la fierté nationale. Les noms propres non historiques sont par ailleurs des « "blancs" sémantiques » à combler plus ou moins rapidement, selon le type de récit (les romans réalistes, par exemple, ont horreur du vide; l'auteur aura avantage à charger rapidement le nom propre de son personnage par l'ajout de signes référentiels divers, portrait, rôles thématiques, etc.). Nous verrons que dans le cas des personnages de type chevalin, les noms sont souvent des clés de lecture inestimables informant

[261] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 144 et 147.
[262] P. Hamon. « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 145.
[263] « […] "l'étiquette sémantique" du personnage n'est pas une "*donnée*" a priori, et stable, qu'il s'agirait purement de *reconnaître*, mais une *construction* qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive, "forme vide que viennent remplir les différents prédicats (verbes ou attributs) " (Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, 1969, p. 28). Le personnage est donc, toujours, la collaboration d'un "effet de contexte" […] et d'une activité de mémorisation et de reconstruction opérée par le lecteur. » P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 126; « Morphème "vide" à l'origine (il n'a pas de sens, il n'a de référence que contextuelle), il ne deviendra "plein" qu'à la dernière page du texte, une fois terminées les diverses transformations dont il aura été le support et l'agent. » P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 128, note 27.
[264] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 127.

non seulement sur la signification du personnage concerné, mais également, par effet métonymique, sur celle du récit. Pour cette raison, l'onomastique sera au cœur de nos analyses tout au long de cette étude.

Pour ce qui est de la caractérisation du personnage, on retiendra les quatre champs identifiés par Hamon : le corps, l'habit, la psychologie et la biographie[265]. Ce sont des dimensions du personnage qui, bien souvent, servent de substrat à la matière idéologique de l'œuvre; nous en reparlerons un peu plus loin. Pour l'instant, gardons à l'esprit quelques informations à ce sujet[266] : le portrait s'attarde le plus souvent à une description physique du corps et présente des jugements à son endroit (par exemple, beau/laid, fort/faible, etc.); sur le plan vestimentaire, le portrait donne des informations sur le statut du personnage en société, renvoyant ainsi à un code de valeurs; au niveau psychologique, le portrait dessine en quelque sorte la « vie intérieure » du personnage, ce qui contribue à créer un effet de réel; quant à l'aspect biographique du portrait, très intéressant celui-là, retenons que la « référence au passé, voire à l'hérédité, permet de conforter le vraisemblable psychologique du personnage (en donnant la clé de son comportement) et de préciser le regard que le narrateur porte sur lui[267] ». Dans une logique sémiotique, tous ces éléments sont mis de l'avant pour contribuer à la cohérence du personnage en vertu de son programme narratif et, de ce fait, à augmenter la lisibilité du texte littéraire.

Dans son ouvrage intitulé *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluation dans l'œuvre littéraire* (1984), Philippe Hamon élabore une réflexion théorique sur les rapports qu'entretiennent les objets sémiotiques que sont les œuvres littéraires avec les systèmes de valeurs et de normes institutionnelles propres à une société donnée à une certaine époque de son

[265] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 58.
[266] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 58-59.
[267] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 59.

histoire. Le récit, réservoir de scénarios d'action multiples, est un terreau fertile où germe la matière idéologique[268]. L'idée la plus communément admise concernant le cryptage des univers de valeurs au sein des textes est celle qui veut que l'idéologie prenne la forme d'une « absence » : « le masque de l'idéologie est fait de ses silences, non de ce qu'elle dit[269] », écrit Nicole Loraux à la suite de Marc Augé. Aldous Huxley n'écrivait-il pas dans *Le meilleur des mondes* (1932) que « [l]es plus grands triomphes, en matière de propagande, ont été accomplis, non pas en faisant quelque chose, mais en s'abstenant de faire. Grande est la vérité, mais plus grand encore, du point de vue pratique, est le silence au sujet de la vérité »? Cette prémisse admise, il semble dès lors qu'il faille s'intéresser aux « mots absents du discours[270] » si l'on veut cerner au près l'idéologie. Cependant, souligne Philippe Hamon, devant les systèmes de valeurs gravés en creux dans le matériau du texte, les critiques qui s'intéressent au phénomène texte-idéologie demeurent plutôt avares de commentaires quant à la manière de les localiser concrètement, ce qui complique la tâche du chercheur lorsque vient le temps de procéder à des analyses littéraires. Face à cette aporie, Hamon développe une approche « sociopoétique » qui se définit comme « l'étude des modalités selon lesquelles les normes et les valeurs s'inscrivent dans le texte[271] » et qui vise essentiellement à repenser la manière d'étudier l'idéologie : « l'*effet-idéologie*, dans un texte (et non : l'*idéologie*) passe par la construction et mise en scène stylistique d'*appareils normatifs* textuels incorporés à l'énoncé[272]. » Le personnage, entre autres, constitue selon lui l'un de ces appareils normatifs-évaluatifs. Plus précisément, il est possible de localiser l'effet-idéologie qui

[268] Philippe Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluation dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1984, p. 219-220.
[269] Nicole Loraux après Marc Augé, dans Michèle Riot-Sarcey, « Idéologie », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 361.
[270] M. Riot-Sarcey, « Idéologie », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 361.
[271] Ruth Amossy, « Sociologie de la littérature », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 726.
[272] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 20.

émane du personnage en portant une attention particulière à ce qu'il nomme des « points névralgiques, points déontiques, points carrefours ou foyers normatifs du texte[273] ». Ce sont ces lieux auxquels l'analyste doit s'attarder s'il souhaite débusquer les phénomènes d'évaluation (bon/mauvais, beau/laid, adéquat/inadéquat, etc.) et/ou de modalisation (croire, vouloir, pouvoir…). En quoi consistent ces lieux? Comment se déclinent textuellement ces « *nexus normatifs*[274] »?

Philippe Hamon identifie deux emplacements privilégiés où affleurent l'idéologique[275] : l'*être* du personnage (son regard et son langage) et le *faire* de celui-ci (son travail et ses relations sociales avec d'autres personnages). Concernant le faire ou les actes du protagoniste, nécessairement teinté idéologiquement, on peut s'attendre à ce qu'ils soient prédéterminées par un programme d'action particulier lié à un certain rôle thématique (professionnel, familial, etc.), comme le laisse entendre Hamon lorsqu'il écrit :

> [U]n travail est toujours un programme, la sériation ordonnancée d'une série d'actes qui s'impliquent mutuellement. Tout travail, en tant que rencontre d'un sujet et d'un objet médiatisée par une "compétence", une "expérience", un outil et un tour de main, pourra donner lieu à un commentaire sur le *savoir-faire* du personnage (maniement correct ou incorrect de l'outil, travail soigné ou bâclé, résultat heureux ou ratage, etc.), commentaire porté soit par le narrateur, soit par un autre personnage délégué à l'évaluation, soit par le personnage du travailleur lui-même[276].

Il va sans dire que de tous les jugements portés sur un personnage chevalin, les commentaires évaluatifs sur son « corps » (sa physionomie, son apparence générale, son harnachement, etc.) et sur son « faire » (les actions motrices du cheval) seront dominants par rapport aux autres catégories (le regard et les paroles étant plus facilement attribuées à un personnage

[273] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 20.
[274] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 220. L'auteur souligne.
[275] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 105.
[276] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 106-107. L'auteur souligne.

anthropomorphe, à l'évidence). Concernant spécifiquement le faire, on s'attendra à rencontrer des évaluations positives ou négatives, selon les programmes narratifs. Dans tous les cas, le jugement s'articule toujours en vertu d'oppositions, nous dit Hamon : « [L]e travail en effet peut être conforme ou non conforme, approprié ou non approprié, heureux ou malheureux dans ses résultats, habile ou malhabile, bâclé ou soigné, mécanique ou inventif, réussi ou raté, créateur ou destructeur, fautif (d'où sanctions) ou heureux (d'où récompenses et résultats), etc.[277] » De plus, le recours à des procédés linguistiques comme les adverbes de manière, les termes de modalisation et les superlatifs sont tous mis au service du portrait du personnage comme « travailleur »[278]. L'interprétation de la « valeur » (positive ou négative, voire neutre) d'un personnage travailleur est complexe puisqu'elle doit prendre en compte d'une part, l'ensemble du programme qu'il suit — « les buts du travailleur; la comparaison des moyens et du but; la comparaison d'un résultat au projet; le bénéfice retiré du travail; la destination du produit "fini", etc.[279] » —, d'autre part, le personnel du récit tout entier (ressemblances/différences). Outre les quatre « nœuds évaluatifs[280] » (regard, paroles, activité technologique et relations interpersonnelles), le corps du personnage en lui-même constitue très certainement un « embrayeur idéologique » performant, notamment dans son lien avec ce qui le couvre, ce qui le met en valeur, c'est-à-dire l'habit.

Pour résumer la notion d'idéologie au sens où l'entend Philippe Hamon, disons que cette dernière consiste en un système de valeurs qui se déploie conceptuellement sur deux axes, l'un paradigmatique — « tout texte construit des hiérarchies, des échelles, des taxinomies, des

[277] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 160-161.
[278] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 162.
[279] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 164.
[280] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 220.

systèmes d'évaluation où du positif est opposé à du négatif[281] » —, l'autre, syntagmatique — « tout texte manipule des scénarios narratifs impliquant des actants-sujets qui évaluent des moyens en fonction de finalités ». Ce modèle a une incidence sur la structure du texte telle qu'élaborée par l'auteur. Ainsi, « l'effet-idéologie » se construira sémiotiquement sur ces deux mêmes axes. À la verticale, nous retrouvons incarné dans l'être du personnage un paradigme composé d'un ensemble de codes de valeurs que traduisent le regard, la parole ou le corps-objet du protagoniste. À l'horizontale, de syntagme en syntagme (autrement dit, de phrase en phrase), le faire de l'être fictif déploie l'un après l'autre une série de programmes narratifs qui s'actualisent dans un travail du sujet, ses relations avec autrui ou le corps-action[282]. Qu'il s'agisse d'un axe ou l'autre, on doit retenir que l'évaluation normative, dans un texte, procède systématiquement par « opposition » (le personnage est/agit comme ceci, par opposition à cela) et « scalarisation » (il est/agit comme ceci à un degré tel)[283].

Nous avons identifié les lieux propices à la résurgence d'un certain effet-idéologique plus ou moins fortement marqué dans le texte. Mais encore faut-il savoir qui se cache dernière la manifestation des jugements de valeur portés sur les êtres, les choses et le monde à travers l'être et le faire du personnage. Cette « instance subjective », ce peut être le narrateur, un autre personnage témoin de la scène ou encore le personnage lui-même.

---

[281] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, quatrième de couverture. La prochaine citation se trouve à la même page.

[282] Nous superposons ici les notions de paradigme et de syntagme évoquées par Ruth Amossy (« Sociologie de la littérature », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 725-726) à la théorie de l'effet-idéologie de P. Hamon.

[283] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 103. Autrement dit, résume Hamon : « L'idéologie prendra donc toujours la forme, dans la manifestation textuelle même, d'une *comparaison*, comparaison plus ou moins elliptique ou explicite, qui peut être d'ordre paradigmatique, qui peut être posée entre deux éléments différenciés plus ou moins présents ou absents (ceci *comparé* à cela), ou comparaison d'ordre syntagmatique (tel moment d'une série d'actions est *comparé* à tel autre moment disjoint de la même série, antérieur ou ultérieur). Évaluer êtres et procès de ses personnages (pour un narrateur), évaluer les autres personnages ou s'évaluer (pour les personnages) c'est donc installer et manipuler dans un texte des listes et des échelles, des normes, des hiérarchies. » P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 104.

Enfin, notons qu'à l'instar du réel qui recèle plusieurs univers de valeurs coexistants, entrant plus ou moins en accord ou en contradiction les uns avec les autres, les systèmes signifiants que sont les textes littéraires sont également un lieu carrefour où divers régimes normatifs et évaluatifs se rencontrent, s'entrechoquent, s'harmonisent. Cette cohabitation au sein du texte de diverses « voix » idéologiques tend à s'accentuer au fur et à mesure que l'on quitte les espaces textuels monologiques (par exemple, le roman à thèse) pour s'acheminer vers les œuvres dialogiques propres à la modernité littéraire (par exemple, le Nouveau Roman)[284]. Selon cette logique, le personnage devient incidemment un « carrefour-normatif ». En ces cas, on assiste à une superposition de normes variées, ce qui peut susciter volontairement un horizon d'attente problématique chez le lecteur. Que nous dit ici le texte? se demande-t-il. Ces traits normatifs-ci, ceux-là, sont-ils positifs ou négatifs? Que signifie cette intrication de valeurs, cette surdétermination de l'évaluatif sur laquelle il est au bout du compte si difficile de statuer? Encore une fois, comme nous l'avions fait en parlant des figures actantielles-types, on peut évoquer les principes de cohérence et de lisibilité d'un récit, tantôt renforcés par un personnage à l'effet-idéologique homogène, tantôt mis à mal par un être de fiction construit de manière hétéroclite sur le plan normatif-évaluatif, contribuant par là à rendre l'appareil normatif « indécidable[285] » (l'instance évaluatrice subjective le valorise-t-il ou le déprécie-t-il? Dans certains cas, il est impossible de le dire).

[284] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 221.
[285] P. Hamon, *Texte et idéologie […]*, p. 223.

1.2.3.3.3 L'effet-personnage selon l'approche sémio-pragmatique de Vincent Jouve

Nous venons de voir les approches d'analyse littéraire dites « internes » du sémioticien A. J. Greimas et du sémiologue Philippe Hamon. Dans *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Vincent Jouve propose pour sa part un modèle « sémio-pragmatique » du personnage, c'est-à-dire qu'il est envisagé sous l'angle de la réception, comme effet de lecture[286]. En termes linguistiques, explique Jouve, il s'agit d'étudier « la force *perlocutoire* du texte (sa capacité à agir sur le lecteur) plutôt que son aspect *illocutoire* (l'intention manifestée par l'auteur)[287] ». Selon la thèse que défend le critique, l'être de fiction a un réel « effet » sur les êtres de chair et d'os que sont les lecteurs. Pour lui, il importe de ne pas négliger l'impact que peut avoir ce type de figuration dans la vie des humains, d'où son intérêt pour l'étude des mécanismes textuels responsables de cet « effet-personnage ». Avant d'aborder la question des procédés textuels responsables de la force perlocutoire du personnage, que peut-on dire au sujet des « effets » qu'a la lecture sur le lecteur? Nous le savons tous pour l'avoir vécu nous-mêmes, la lecture constitue une expérience à part entière : tout en procurant du plaisir, elle offre de belles opportunités de développement intellectuel et culturel. En outre, l'« activité imageante[288] » qui découle de l'acte de lire — et plus particulièrement de la fréquentation d'êtres de fiction — permet au sujet lisant et pensant de se projeter ailleurs, d'envisager en quelque manière un nouveau rapport à soi, à autrui et au monde[289]. « La réception du personnage […] œuvre à la mutation de notre univers culturel, écrit

[286] V. Jouve, *La poétique du roman*, p. 45.
[287] V. Jouve, *L'effet-personnage*, p. 14. L'auteur souligne.
[288] Éric Bordas, « Image, imagologie », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 368.
[289] Sur la reconfiguration du monde par l'acte de lecture, Paul Ricœur écrit : « Le postulat sous-jacent à cette reconnaissance de la fonction de refiguration de l'œuvre poétique en général est celui d'une herméneutique qui vise moins à restituer l'intention de l'auteur en arrière du texte qu'à expliciter le mouvement par lequel un texte déploie un monde en quelque sorte en aval de lui-même. » Paul Ricœur, dans Olivier Abel et Jérôme Porée, *Le vocabulaire de Paul Ricœur*, Paris, Ellipses Édition Marketing S.A., 2009, p. 86.

Jouve. Elle permet en effet d'évoluer, c'est-à-dire de redessiner le "pattern" culturel qui donne sens à l'existence […][290]. » Revoyons ces éléments un à un.

En présentant la sociopoétique de Philippe Hamon, nous avons déjà parlé du caractère normatif-évaluatif du personnage. Vincent Jouve reconnaît également ce dernier comme un vecteur idéologique avec lequel doit composer l'analyste s'il veut bien en cerner l'essence. À ce sujet, il écrit : « L'interprétation du personnage nécessite la perception exacte de la valeur qui lui est attribuée par le narrateur. L'herméneutique [la construction du sens] suppose la prise en compte de l'idéologie [l'attribution de valeurs] : il faut savoir quel est le marquage idéologique du personnage pour le situer à sa place dans le système du roman[291]. » L'apport de Jouve à la théorie de Hamon est de s'attarder à la réception de ce type de figure porteuse d'idéologie. Selon lui, le lecteur n'est pas indifférent aux valeurs dont est chargé le personnage (au sens propre et figuré)[292]. Ainsi, lire un livre, s'attacher au parcours d'un personnage en particulier, c'est d'abord s'exposer à diverses paroles hégémoniques d'une période, d'une culture, mais c'est aussi souvent élire une parole parmi d'autres pour la faire sienne, en prenant pour « modèle » l'être de fiction. Citant Thomas Pavel, Jouve écrit : « "Ce sont les héros fictifs […] qui s'offrent à nous en qualité de modèles ou d'archétypes". Les êtres de fiction influent sur la conduite du sujet. Le processus dont Emma Bovary et Don Quichotte sont exemplaires dans l'univers diégétique affecte également les individus "réels" de l'univers extradiégétique[293]. »

[290] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 231.
[291] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 101.
[292] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 101.
[293] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 200, citant Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Massachusetts, Harvard University Press, 1986/trad. française Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 109.

Le plaisir de la lecture serait donc à mettre au compte en grande partie de cette relation que le lecteur développe avec le personnage de fiction qu'il pourra imiter dans la vie réelle, comme l'explique ici Jouve à la suite de Barthes :

> « Parfois […], le plaisir du Texte s'accomplit d'une façon plus profonde (et c'est alors que l'on peut vraiment dire qu'il y a Texte) : lorsque le texte "littéraire" (le livre) transmigre dans notre vie, lorsqu'une autre écriture (l'écriture de l'Autre) parvient à écrire des fragments de notre propre quotidienneté, bref, quand il se produit une *co-existence* ». Vivre avec un personnage ne consiste pas à conformer nos actes aux siens, mais à transposer dans notre vie des réflexions et des remarques empruntées à sa vision du monde. Le lecteur joue à se dire : si Saint-Preux (si Rastignac, si Marcel) avait été dans la situation où je me trouve, il aurait sûrement dit[294]…

La lecture, dans tous les cas, aurait un impact idéologique sur le lecteur. En effet, écrit Michel Zéraffa, « la création romanesque semble […] impliquer une conciliation cohérente entre causalité et finalité : le roman devrait à la fois représenter fidèlement notre devenir, en dégager la signification, en indiquer l'orientation[295] ». Il va sans dire que l'être fictif est en large partie responsable de cet effet idéologique sur le lecteur, comme le précise Vincent Jouve : « Dans nombre de romans, écrit-il, le personnage incarne des pensées ou des valeurs dont le lecteur est invité à s'inspirer, au-delà de la lecture, dans le monde extra-textuel de son existence[296]. »

Cela dit, il faut nuancer. Les systèmes signifiants que sont les œuvres littéraires ne procèdent pas tout à fait comme les paroles concurrentes impliquées dans le devenir idéologique du sujet (Mikhaïl Bakhtine). Le transfert de la matière idéologique du personnage au lecteur ne se fait pas à la manière de vases communicants, le premier déversant son fluide dans le second jusqu'à ce qu'homogénéité s'en suive. Comme l'affirme Hans Robert Jauss, « l'identification […] n'impose pas à l'action morale une norme déjà définie, mais lui propose seulement […] une

[294] Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 12 (l'auteur souligne), dans V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 200.
[295] Michel Zéraffa, *Roman et société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le sociologue », 1971, p. 15.
[296] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 218.

orientation, une norme encore indéfinie et dont la définition doit être précisée par l'adhésion d'autrui[297] » (c'est-à-dire celle du lecteur). L'art en général, et la littérature en particulier, fait couramment usage de « mécanismes de mise à distance » (Micheline Cambron) qui leur permettent d'éviter les pièges de la propagande. Hormis les romans à thèse (et encore, on pourrait en débattre), les récits, aussi teintés idéologiquement puissent-ils être, ne peuvent jamais se confondre totalement avec des programmes ou pamphlets politiques, sociologiques, économiques, linguistiques, etc., bref avec tous les textes qui s'affichent crûment comme idéologiques. Certes, nous l'avons bien vu, la littérature met en circulation des idées, notamment par le biais du personnage, mais toujours de manière à créer un « effet-idéologie » et non en livrant une matière idéologique brute. Ainsi, l'objectif de l'œuvre littéraire consiste à diffracter le composé idéologique du discours social en un prisme qui fait apparaître ses enjeux réels, ses motivations profondes, enjeux et motivations qu'il souhaiterait plutôt garder confidentiels, comme l'explique Christine Tellier :

> [L]e roman reflète la réalité sociale ambiante, il fait aussi un autre travail, propre à toute œuvre littéraire : il laisse entrevoir des possibilités qui avaient été auparavant refoulées par le réel. Tout programme idéologique, comme discours simplificateur, a des visées précises et doit nécessairement laisser tomber des éléments en fonction de ses buts. La littérature, au contraire, travaille dans la totalité et va toujours voir du côté de ce qui est sacrifié par l'idéologie; Northrop Frye rappelle que « l'Art, notamment, apparaît dès que le "je n'aime pas cela" se mue en "ce n'est pas ainsi que j'imaginerais la chose" ». L'œuvre littéraire va au-delà du simple constat et présente une vision globale du réel : elle fait une place à ce qui était rejeté ou exclu de la société. Ainsi, le roman traite le discours idéologique de façon à montrer le plan d'action et les conséquences possibles de son application[298].

On conviendra tout de même que s'exerce une certaine « influence » de la parole fictive sur la parole en devenir du lecteur. Sur quoi repose, au juste, le pouvoir de conviction de ces paroles

[297] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 156, dans V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 218.
[298] Christine Tellier, « Les conflits idéologiques dans *Poussière sur la ville* », *Voix et Images* [En ligne], vol. 22, n° 3, printemps 1997, p. 576, https://id.erudit.org/iderudit/201327ar (page consultée le 10 mai 2018).

idéologiques en flottement dans le monde, de ces voix concomitantes se faisant écho au sein des textes littéraires? Vincent Jouve s'est attardé à cette question de la « vérité » dont ces voix du texte, ces paroles du monde se revendiquent. Selon lui, le pouvoir de vérité d'une œuvre tient à ce que l'instance énonciative détient une certaine autorité, ou plutôt, que le lecteur lui reconnaît une telle autorité : « Il semble que soit ici en jeu une forme de "croire" particulière. On a l'impression que si le lecteur accepte de s'en remettre à un nouvel univers de référence (celui du texte), c'est parce qu'il a confiance en une figure, celle du narrateur. Autrement dit, s'il *croit à* ce qui se passe dans le roman, c'est parce qu'il *croit en* une instance d'autorité[299]. » Voici ce qu'en dit pour sa part Susan Suleiman dans *Le roman à thèse* (1983) :

> [D]ans la mesure où le narrateur se pose comme source de l'histoire qu'il raconte, il fait figure non seulement d'« auteur », mais aussi *d'autorité*. Puisque c'est sa voix qui nous informe des actions des personnages et des circonstances où celles-ci ont lieu, et puisque nous devons considérer […] que ce que cette voix raconte est « vrai », il en résulte un effet de glissement qui fait que nous acceptons comme « vrai » non seulement ce que le narrateur nous dit des actions et des circonstances de l'univers diégétique, mais aussi de tout ce qu'il énonce comme jugement ou comme interprétation. Le narrateur devient ainsi non seulement source de l'histoire, mais aussi interprète ultime du sens de celle-ci[300].

En bref, la vérité énonciative dépendrait plus du statut de l'énonciateur tel qu'établi par sa communauté que de sa compétence à représenter la réalité de manière fidèle et exacte (la vérité fondée, dans ce cas, ne repose que sur des états de fait), comme cela se produit dans certaines sociétés archaïques[301]. Dans un tel contexte, la croyance est entièrement fondée sur la confiance. La parenté avec les scénarios discursifs de prédication est ici on ne peut plus évidente, souligne Jouve à la suite de Nicole Bériou. Selon ce type de stratégie rhétorique, « l'*argument d'autorité* se combine systématiquement avec *la référence à la culture commune* pour garantir la vérité du

[299] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 202.
[300] Susan Suleiman, *Le roman à thèse*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1983, p. 90, dans V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 203. S. Suleiman souligne.
[301] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 204.

discours. Pour conforter la confiance du public, il faut établir avec lui une connivence. Le vraisemblable est fondé sur le consensus[302] ».

Pierre Hébert tient un discours semblable lorsqu'il réfère à la notion de société « tribale » pour traiter de la question de la censure. Empruntant à Karl Popper le concept de « société fermée » (par opposition à « société ouverte »), il explique le mécanisme sous-jacent à la production de messages qui tiennent lieu de vérité dans les sociétés closes (souvent totalitaires, et donc probablement autoritaires). La stratégie consisterait en essence à transformer le code de lois normatif en un code de lois naturelles[303] de sorte que dans ce type de société, « on y vit dans un cercle magique, fait de tabous et de lois aussi immuables que le lever du soleil ou le cercle des saisons[304] » (Karl Popper). En somme, peut-on conclure avec Hébert, « [l]a vérité ou l'erreur ne sont pas des réalités, mais des perceptions de la réalité nourries de valeurs personnelles et, on peut du moins l'espérer, contrôlées par la révision du jugement[305] ».

Pour en revenir aux enjeux de la lecture d'œuvres de fiction, disons ceci : si d'une part la cohérence d'un personnage (cohérence produite par la redondance des signes de son étiquette sémantique) favorise sa lisibilité (autrement dit, le rend prévisible et lui confère un certain sens), la richesse de sa signification provient, quant à elle, des marques textuelles inattendues[306]. Certes, dans le cas de ces œuvres incitant à la soumission intellectuelle, le récit peut introduire quelque contradiction momentanée causant une « crise » chez le personnage, mais cette dernière est

[302] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 204.
[303] Pierre Hébert, avec la collaboration d'Élise Salaün, *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre – 1920-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 33.
[304] Karl R. Popper, *La société ouverte et ses ennemis*, Paris, Seuil, 1979 [1962], 2 t., p. 57, dans P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 32.
[305] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 38.
[306] « Comme le remarque Eco (cf., *L'œuvre ouverte*, trad. fr., Paris, Seuil, coll. « Points », 1965, p. 79-82), si la *lisibilité* de l'information est liée à la *prévisibilité*, la richesse de sa *signification* dépend, elle, de la non-prévisibilité. La "portée" des personnages de Beckett, par exemple, est fonction de leur entêtement à décevoir les scénarios attendus. » V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 100. L'auteur souligne.

programmée de manière à renforcer davantage le schème de valeurs et de normes soutenu par le protagoniste. Comme le soutient le psychanalyste Norman Holland, « [l]orsque la littérature nous plaît, elle commence malgré tout par nous perturber, mais elle nous permet par la suite de nous apaiser. De plus, la perturbation est un fantasme plutôt qu'un événement ou une activité. Ce modèle de perturbation suivie d'apaisement est ce qui distingue notre plaisir dans le jeu et dans la littérature de nos simples plaisirs sensuels[307] ». En d'autres termes, le personnage de fiction « ne lui [le lecteur] sert pas à se redéfinir, mais à consolider l'image (souvent illusoire) qu'il a de lui-même[308] ». Jouve fait remarquer en terminant que les régressions ne surviennent pas uniquement au contact de la production littéraire de grande consommation. Les récits à thèse, par exemple, dans lesquels les garde-fous que sont les mécanismes de mise à distance (Micheline Cambron) sont souvent peu exploités par les auteurs, peuvent très certainement entraîner le même type de dérive intellectuelle.

Ainsi, les personnages du récit sont des supports de la signification, signification qui peut être plus ou moins importante selon le type de construit qu'est l'être de fiction. Nous avons vu que certains confortent le lecteur dans l'idée qu'il se fait du monde et de lui-même, d'autres le confrontent, déçoivent ses attentes, ce qui a pour effet (bénéfique, croit Jouve) de provoquer chez lui des questionnements conduisant ainsi à une transformation de l'être, de ses valeurs, de sa vision du monde. Cela est dû en bonne partie à la richesse de « l'étiquette sémantique » du personnage (Philippe Hamon). E. M. Forster[309] avait pour sa part évoqué le même principe en référant plutôt à deux types de personnages, les personnages « ronds » et les personnages « plats » : « Alors que les premiers sont dotés d'une "épaisseur psychologique", les seconds,

[307] Norman Norwood Holland, *The Dynamics of Literary Response*, New York, Norton, Oxford University Press, 1968, p. 102, dans V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 224.
[308] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 223.
[309] Edward Morgan Forster, *Aspects of the Novel*, Londres, E. Arnold, 1955, dans V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 169.

[sont] figés, dès leur première occurrence, dans un portrait inamovible […][310] ». Jouve préfère quant à lui parler du personnage plat comme d'un « personnage-pion » (par opposition à un personnage herméneutique[311] »), envisagé ni plus ni moins comme « simple pièce d'un jeu de prévisibilité[312] ».

À n'en pas douter, nous rencontrerons dans notre corpus des personnages chevalins des deux catégories. On peut s'attendre d'œuvre en œuvre, à mesure que le temps passe et que les mœurs changent, à ce qu'un type chevalin se dégrade à force de répétition, que ses traits si originaux au départ se ternissent, que ses actions deviennent « plates » au sens péjoratif du terme. Le sort de la Grise (évoquée par Laurier Lacroix, souvenons-nous) est un exemple patent d'une dégradation du personnage du point de vue de la réception : de personnage rond et souple qu'elle paraissait être à l'origine et dont le substrat idéologique correspondait à merveille à l'horizon d'attente du lectorat conservateur, notamment dans les premiers récits du mouvement régionaliste, elle est devenue aux yeux d'une certaine critique moderne émergente (qui s'amusera à la dénigrer allègrement[313]) un personnage affadi et catatonique, la matière idéologique dont elle

[310] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 169.
[311] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 100.
[312] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 100.
[313] Dans un article paru dans *Le Jour* en 1938 intitulé « Roman borgne », Paul Guy se livre à une diatribe sarcastique contre un certain discours de propagande visant à promouvoir le récit régionaliste. Son plaidoyer en faveur d'une libération des esprits et l'avènement d'un nouveau roman vif et vivifiant s'articule autour de l'image de la jument Grise employée comme « repoussoir » : « Je me souviens d'un professeur de belles-lettres qui était arrivé en classe un matin avec quatre ou cinq volumes. Il nous dit avec un sérieux pitoyable : "Nous avons une littérature. Qu'on ne vienne pas nous dire que nous n'avons pas de littérature. Écoutez bien! je vais vous lire la description d'une scène canadienne." Il commença en larmoyant une page de littérature du "terroï". Lorsqu'il lut : "Pauvre Grise…" il ne put retenir plus longtemps ses larmes. "N'est-ce pas que c'est beau?" Par contagion ou par surprise, nous avions tous l'air piteux. Il nous jugea sympathiques à sa cause et s'empara délibérément d'un roman. Il nous dit : ["]C'est du Harry Bernard, notre plus grand romancier (?), celui qui écrit le plus périodiquement. (C'est ça le génie?).["] Il nous lut l'ouvrage en entier […]. […] Plus tard, j'eus la hantise de savoir comment procédait M. Harry dans la composition de ses romans. Je réussis à me procurer "Les Demi-Civilisés". Je vis alors que même pour un Canadien, il y avait autre chose à regarder que des *mulons* de foin autre chose à analyse que l'âme de la *Grise*. Je fus pris par le style de M. Harvey et je fus charmé par sa fine psychologie. Je reconnus que nous pouvions avoir, sinon une littérature tout à fait propre à notre peuple, du moins des écrivains franchement canadiens, qui ne soient pas des écrivains borgnes. Trop longtemps notre roman est resté parqué dans un genre qui s'épuise facilement. Trop longtemps on l'a enfermé dans les cadres de la pure description de mœurs antiques. On a donné trop d'importance à

était porteuse s'étant graduellement ossifiée, voire fossilisée, au point d'être ensevelie pour l'éternité.

En définitive, que retenir de l'appareil critique conçu par Jouve dans le but d'éclairer le « codage textuel de la réception des personnages[314] »? Gardant à l'esprit sa notion d'« effet-personnage », nous chercherons pour notre part à débusquer l'« effet-cheval ». Sans toutefois aller dans le menu détail comme l'a fait Jouve, nous tâcherons d'établir le degré de « force perlocutoire » (d'influence sur le lecteur) du récit placé sous la coupe de tel ou tel type chevalin, notamment en prenant en compte la réception critique de certaines œuvres du corpus érigées en modèle à suivre, à imiter.

1.2.4 Méthodologie : le modèle de sémiotique culturelle de Louis Francoeur comme outil d'analyse

Nous venons de présenter un vaste ensemble d'approches théoriques complémentaires qui, tels des phares, nous guideront tout au long de notre parcours d'analyse littéraire. En effet, les divers concepts présentés jusqu'à maintenant seront utiles, chacun à sa façon, pour étudier la représentation du cheval dans les récits québécois depuis les origines à nos jours, étude qui servira ultimement à raconter *une* histoire du Québec, parmi d'autres. Cela dit, la difficulté qui se pose maintenant concerne le passage de la théorie à la pratique. Car, très concrètement, comment parviendrons-nous à faire bon usage de toutes ces notions éclairantes? Il nous faut en somme

---

un parler vieillot, souvent incorrect. On s'est fait une maladie de la morale. On écrit dans le but de voir ses œuvres distribuées aux enfants à la fin de l'année scolaire. Le vrai roman, on n'a pas voulu le connaître, et, quand il a paru, on a voulu l'étouffer. L'étouffer, pour faire croire qu'en notre pays il n'existe que des écrivains inoocents [*sic*] et pleins de candeur. On ira dire ensuite que pour l'écrivain canadien, il n'existe pas de public. » Paul Guy, « Roman borgne », *Le Jour*, 15 octobre 1938, p. 5. Nous remercions Pierre Hébert de nous avoir fait découvrir cet article.

[314] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 181.

trouver un moyen opératoire de manipuler les données, une manière d'analyser les œuvres qui soit rentable sur le plan méthodologique.

L'approche que propose Louis Francoeur dans *Les signes s'envolent* (1985), à la fois théorique et pratique, nous semble être tout indiquée pour parvenir à nos fins. Il s'agit d'une « sémiotique culturelle » appliquée à l'analyse de textes littéraires. Cette approche peut être qualifiée de mixte puisqu'elle se présente comme un condensé de toutes les méthodes présentées jusqu'à maintenant, de l'histoire culturelle[315] (qui revendique elle-même une appartenance à divers de champs de savoirs, comme nous l'avons vu) aux théories de la réception, en passant par la sémiotique et la sémiologie. Dans un compte rendu critique paru en 1985, Patrick Imbert en précise l'orientation générale :

> Louis Francoeur, ancien président de l'Association canadienne de sémiotique, après de nombreux articles concernant le domaine québécois approfondit, dans *Les signes s'envolent*, la théorie des actes de langage et la rapproche de la sémiotique culturelle. Ainsi, il élargit à la littérature et à ses rapports à la culture et à la culture québécoise en particulier, des recherches liées directement à J. L. Austin, John Searle et Oswald Ducrot. Ces théories reposent, chez ceux-ci, très directement sur des exemples linguistiques restreints et précis. Mais, pour Louis Francoeur, la langue n'est pas un code, au sens restreint que pouvait prendre ce terme pour les post-saussuriens et les structuralistes des années 1950; il ne suffit pas d'analyser les relations signifiantes à l'intérieur du code pour rendre compte de l'acte total de communication[316].

Le type d'exégèse que propose Francoeur comporte donc une visée sociocritique puisqu'elle veut traiter autant de la question du *texte* que du *hors-texte*. Plus encore, nous pourrions dire qu'elle

[315] Rappelons ce que signifie ce concept : « [L]'histoire culturelle est définie par ceux qui la pratiquent comme une "histoire sociale des représentations" (Ory, 2004, p. 13), ou encore comme une histoire visant à comprendre le social "dans l'infini des représentations et des interprétations qui le composent" (Kalifa, 2005, p. 82). Cette démarche suppose l'analyse croisée et transversale d'ensembles discursifs et représentationnels composites, mais tient compte, en même temps, de l'irréductibilité des formes et des types de discours qu'elle étudie. En un mot, l'enquête culturaliste vise à faire l'histoire des ensembles de représentations en rapportant celles-ci aux spécificités génériques qui les déterminent de même qu'aux conditions, matérielles et intellectuelles, de leur production, de leur circulation et de leur réception (Melançon, 2006, p. 114). » A. Gagnon, « Représentation », dans A. Glinoer et D. Saint-Amand (dir.), *Le lexique socius* [En ligne].

[316] Patrick Imbert, « Les signes s'envolent de Louis Francoeur », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 39, automne 1985, p. 62, https://id.erudit.org/iderudit/40092ac (page consultée le 25 mars 2019).

s'inscrit dans un courant de sociologie du littéraire[317]. Le défi pour nous consiste à trouver une façon souple et efficace d'analyser les œuvres en tenant compte tant du dedans que du dehors, c'est-à-dire de les traiter à la fois comme un *produit* de société et comme un fait de culture *produisant* un effet sur la société. Ces deux volets complémentaires du texte littéraire (produit/créateur de produit) sont présents dans l'approche de Francoeur, une approche que nous adapterons à nos besoins comme nous le verrons, mais qu'il importe auparavant de décrire.

La sémiotique culturelle de Francoeur, comme le soulignait Imbert, met à profit un certain nombre de concepts empruntés à la linguistique, plus particulièrement à la pragmatique, un sous-champ d'étude qui envisage le langage comme un « acte », voire un « instrument d'action sociale[318] », selon Jean-Marie Klinkenberg. Dans *Le dictionnaire du littéraire*, Frances Fortier en donne la définition suivante : « La pragmatique désigne d'abord l'étude des actes du langage, des performatifs (où "dire, c'est faire") et plus généralement les actions produites par les discours sur les interlocuteurs, et par les textes sur les lecteurs[319]. » Cette approche donne lieu à une nouvelle perspective sur la portée des systèmes signifiants de la culture que sont les œuvres littéraires. Elle se résume à l'idée qu'*écrire, c'est agir*, comme Louis Francoeur le défend avec conviction[320]. Il

[317] Selon la définition usuelle, « [l]a sociologie de la littérature analyse la signification des œuvres en envisageant la vie littéraire comme partie de la vie sociale » R. Amossy, « Sociologie de la littérature », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), Le dictionnaire du littéraire, p. 724. Lucie Robert précise que « [l]a sociologie de la littérature n'étudie pas les œuvres en elles-mêmes. Elle les met en relation avec l'univers social qui les produit et qui les reçoit » Lucie Robert, dans J. Pelletier (dir.), Littérature et société […], p. 268. Enfin, selon Jacques Pelletier, une « approche sociohistorique de la littérature ne désigne pas une méthode, une démarche précise et rigoureuse, un corpus de doctrines constitué et stable possédant un modèle opératoire universel (un « mode d'emploi »), mais bien un questionnement possible parmi d'autres sur la littérature dont la spécificité est de considérer les textes en lien avec le contexte historique dans lequel ils apparaissent et dont ils forment une composante. » J. Pelletier (dir.), Littérature et société […], p. 8.

[318] J.-M. Klinkenberg, « Sémiotique », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 708.

[319] Frances Fortier, « Pragmatique littéraire », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 603.

[320] Louis Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n^o 3, printemps 1981, p. 453-463, https://id.erudit.org/iderudit/200285ar (page consultée le 26 mars 2019); *Les signes s'envolent*, Québec, P.U.L., 1985; Louis Francoeur, « Pour une sémiotique des traces », *Études*

n'est pas superflu de préciser dès à présent le sens de la terminologie que nous emploierons en cours d'analyse. L'excellente explication que propose Paul Ricœur des caractéristiques propres à l'acte de langage mérite d'être citée intégralement :

> L'acte du discours, écrit-il, […] est constitué par une hiérarchie d'actes subordonnés, distribués en trois niveaux : 1) niveau de l'acte locutionnaire ou propositionnel : acte *de* dire; 2) niveau de l'acte (ou de la force) illocutionnaire : ce que nous faisons en disant; 3) niveau de l'acte perlocutionnaire : ce que nous faisons *par le fait que* nous parlons. Si je vous dis de fermer la porte, je fais trois choses : je rapporte le prédicat d'action (fermer) à deux arguments (vous et la porte); c'est l'acte de dire. Mais je vous dis cette chose avec la force d'un ordre, et non d'une constatation, ou d'un souhait, ou d'une promesse; c'est l'acte illocutionnaire. Enfin, je peux provoquer certains effets, telle la peur, par le fait que je vous donne un ordre; ces effets font du discours une sorte de stimulus qui produit certains résultats; c'est l'acte perlocutionnaire[321].

Dans le contexte de la présente recherche, notre intérêt se portera non pas sur l'« acte *de* dire », mais bien sur l'acte *d'écrire* (acte locutionnaire/propositionnel), ce qui nous amènera à réfléchir à ce qui est fait *en écrivant* (force illocutionnaire) et ce qui est fait *par le fait que c'est écrit* (effet perlocutionnaire). Sur le plan de l'analyse littéraire, chercher à comprendre l'« action » posée par l'auteur *dans* et *par* l'écriture (c'est-à-dire lorsque ce dernier écrit un texte particulier à une époque donnée et dans un contexte de réception précis) implique d'identifier d'une part l'intention sous-entendue par son acte de langage écrit (force illocutionnaire) et, d'autre part, les effets produits par son texte sur le destinataire (effet perlocutionnaire). Le « langage en action[322] » (Frances Fortier), tel qu'il se réalise par écrit dans l'« acte locutionnaire ou propositionnel », est bel et bien « une unité minimale de base de la communication culturelle » (Louis Francoeur). Mais pour que la communication culturelle s'établisse positivement entre le

---

littéraires [En ligne], vol. 21, n° 3, 1989, p. 177-194, https://id.erudit.org/iderudit/500879ar (page consultée le 30 août 2016).

[321] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 118. L'auteur souligne.

[322] F. Fortier, « Pragmatique littéraire », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 603.

destinateur et le destinataire du texte, autrement dit, pour que le message « passe », l'intention qui le motive doit être conforme à l'horizon d'attente du public qui le recevra. Ainsi, la production d'un texte littéraire ne peut advenir qu'à « certaines conditions et suivant certaines règles[323] ». De ce point de vue, souligne Louis Francoeur, « l'unité minimale de communication n'est pas le symbole, le mot ou la phrase, mais la PRODUCTION du symbole, du mot ou de la phrase au moment où se réalise l'acte de langage[324] ». Si la « production » du texte se concrétise en bonne et due forme, en conformité avec ce qui est attendu dans le milieu, alors le public pourra dire de ce texte, comme l'avait fait l'abbé Casgrain au sujet d'une œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie, « c'est plus qu'un bon livre, c'est une bonne ACTION[325] ». C'est dire que les actes de langage sont toujours réalisés en contexte et qu'en définitive, ils sont nécessairement orientés par ce contexte, l'objectif étant de produire de « bons » actes de langage (« bons » non pas au sens moral du terme, mais au sens de réussite).

Dans le cadre de ses travaux, Louis Francoeur conceptualise la notion de contexte de la production du discours. Ce qu'il nomme « série culturelle » se définit comme

> un polysystème composé de plusieurs unités de signification (littérature, peintre [*sic*], art et tradition populaire, etc.) qui sont elles-mêmes des sous-systèmes du premier et qui ont pour caractéristiques communes (1) d'être en interaction continue, (2) à l'intérieur d'une hiérarchie avec croissance successive, (3) dont le sommet est occupé par une œuvre ou un ensemble d'œuvres qui agit comme principe premier structurant, (4) et dont la durée du rôle structurant et la sphère de prégnance permettent de délimiter les coordonnées spatiotemporelles[326].

[323] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 455.
[324] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 454. L'auteur souligne.
[325] Propos de Henri-Raymond Casgrain dans l'*Opinion publique* du 26 février 1872, « Silhouettes littéraires », rapportés par Aug. Laperrière dans *Les Guêpes canadiennes*, vol. 1, Ottawa, Bureau, 1881, p. 226, dans L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 455.
[326] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », note de bas de page, p. 462-463.

Autrement dit, la série culturelle consiste en un regroupement de textes propres à un contexte d'énonciation/de production particulier qui souscrit à un principe d'unité pendant un temps historique donné. Cela dit, il importe de ne pas réduire la notion de série culturelle à celle d'« époque » ou de « période » qui, pour leur part, s'organisent strictement selon un principe de temporalité. La série culturelle constitue un phénomène beaucoup plus riche sur le plan herméneutique puisqu'il s'agit d'un ensemble mouvant de textes réunis en vertu d'un principe définitoire essentiel : la série culturelle n'existe que si elle s'affiche comme « l'ensemble des actes illocutionnaires littéraires achevés dans les actes perlocutionnaires et leurs effets[327] ». Franco Moretti appelle de tous ses vœux un nouveau rapport à l'histoire littéraire qui tiendrait davantage compte d'un contexte englobant fonctionnant à la manière de la série culturelle, comme on peut l'observer dans le passage suivant :

> If the history of literature ever transforms itself into a history of rhetorical forms, the latter will in turn have to start from the realization that a form becomes more comprehensible and more interesting the more one grasps the conflict, or at least the difference, connecting it to the forms around it. And this should not be understood […] as a diachronic criterion: or at least not only, and not primarily. As well as grasping the succession of different and mutually hostile forms, literary history must aim at a synchronic periodization which is no longer 'summed up' in individual exemplary forms, but is set up for each period, through a kind of parallelogram of rhetorical forces, with its dominant, its imbalances, its conflicts and its division of tasks[328].

Nous avons donné la définition de la série culturelle. Quelques précisions s'imposent au sujet de ses quatre éléments caractéristiques. Au sein d'une même série culturelle, des systèmes signifiants sont « en interaction continue[329] » les uns avec les autres, nous dit Francoeur. Que sont ces systèmes et que veut-on dire par *interaction continue*? Les théories du discours social sont

[327] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 461.
[328] F. Moretti, « The Soul and the Harpy. Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography » [En ligne].
[329] L. Francoeur, *Les signes s'envolent*, p. 128, dans P. Imbert, « Les signes s'envolent de Louis Francoeur », p. 62. La prochaine citation se trouve à la même page.

utiles ici pour mieux comprendre ce que Francoeur entend par « polysystème composé de plusieurs unités de signification[330] ». Nous avions déjà évoqué la notion de discours lorsque nous posions les bases de tout projet littéraire entendu comme œuvre singulière, comme parole sur le monde et ouvrant sur d'autres mondes, au-devant (Paul Ricœur). Cependant, le discours littéraire ne fait jamais cavalier seul[331]. Il cohabite au sein de la société avec une multitude d'autres discours, l'ensemble formant ce que l'on appelle communément le « discours social ». Pour Marc Angenot, ce dernier renvoie à « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société[332] ». Jacques Pelletier explique :

> Pour rendre compte de manière synthétique de la multiplicité complexe des discours qu'une société tient sur elle-même, [Marc] Angenot les considère en fonction de leur appartenance à l'un ou l'autre des cinq grands champs suivants : 1) le journalisme; 2) la politique; 3) la littérature; 4) la philosophie; 5) les sciences. S'inspirant de [Pierre] Bourdieu, il signale l'autonomie de chacun des champs comme lieu de pratiques et de discours spécifiques, mais également les liens qui se tissent entre eux, les connexions qui s'opèrent, l'unification et l'homogénéisation qui les caractérisent, renvoyant à une sorte d'« esprit du temps », de commune appartenance à une manière très générale, universelle de penser et de parler[333].

À la suite de Robert Fossaert, Micheline Cambron souligne le caractère duel de la notion de discours social qui renvoie à la fois à « une collection d'objets[334] », certes, mais également à l'ensemble des « règles matricielles de ces objets ». Si on peut le qualifier de grand « murmure discursif[335] » (Micheline Cambron), le discours social n'est pas pour autant synonyme de chaos

[330] L. Francoeur, *Les signes s'envolent*, dans P. Imbert, « Les signes s'envolent de Louis Francoeur », p. 62.
[331] Lucie Robert évoque sensiblement la même idée lorsqu'elle écrit : « […] le texte littéraire n'existe pas seul : d'une part, il est constamment lié à d'autres textes dont il s'inspire et auxquels il répond et, d'autre part, il est soumis à diverses opérations de lecture qui lui donnent sens. » Lucie Robert, dans J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 268.
[332] R. Amossy, « Sociologie de la littérature », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 725.
[333] J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 184.
[334] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 35. La prochaine citation se trouve à la même page.
[335] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 36.

énonciatif. Bien au contraire, précise André Belleau, cet « ensemble des ensembles[336] » fonctionne sous la régie d'un code, c'est-à-dire « ce qui […] se signale comme opérant des choix, comme imposant des contraintes de divers ordres à divers niveaux[337] », et la littérature en tant que sous-ensemble ne peut aucunement s'y soustraire. À ce propos, Belleau écrit :

> Que se passe-t-il dans l'acte d'écrire? Le sujet écrivant transporte, transpose et transforme dans l'espace de sa propre écriture, dans un nouvel ensemble textuel en voie de formation, des éléments déjà codés dans et par une multitude d'autres discours : sont mis à contribution ici aussi bien les discours non-littéraires [*sic*] qu'une grande variété de discours littéraires (l'intertexte, qu'on me permette de le rappeler, c'est effectivement tout ce qui a été écrit avant le texte et qui sert de matière à celui-ci sous forme de reprise, de modulation, de citation, etc.). On le voit déjà, l'acte d'écrire implique une sélection non seulement de mots et d'énoncés, mais aussi et peut-être surtout de codes. C'est ici que nous avons besoin du concept d'institution littéraire[338].

Cette dernière remarque nous permet de faire la transition du premier élément caractéristique de la série culturelle (polysystème composé de plusieurs unités de signification en interaction continue dans un contexte d'intertextualité[339] et sous l'égide d'un code d'énonciation à connaître et à respecter) aux suivantes (2 et 3). Ainsi, précise Francoeur, les systèmes signifiants (littéraires et autres) évoluent « à l'intérieur d'une structure hiérarchisée avec croissance successive, […] dont le sommet est occupé par une œuvre ou un ensemble d'œuvres qui agit comme principe

---

[336] André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », [Éd. originale : *Liberté*, n° 134, mars-avril 1981], *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, p. 167.
[337] A. Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », p. 167.
[338] A. Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », p. 168.
[339] « [D]ans son acception première, et d'un point de vue historique, la notion d'intertextualité est associée aux travaux du formalisme russe, et en particulier à l'œuvre du sémioticien russe Mikhaïl Bakhtine. Elle a été importée dans le discours critique ouest-européen puis anglo-saxon dans les années 1960, lors de la traduction de ces travaux, et, surtout, de leur application par J. Kristeva et les théoriciens du groupe *Tel Quel*. Kristeva définit le concept, en affirmant qu'un " "mot littéraire" n'est pas un *point* (un sens fixe), mais un *croisement de surfaces* textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur" ([*Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil], 1969, p. 144). » Jean-Francois Chassay, « Intertextualité », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 392. Dans le cadre du présent travail, le terme « intertextualité » est employé dans le sens que lui donne Kisteva : « [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». J. Kristeva, *Séméiotikè [: recherches pour une sémanalyse]*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85, dans V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 47.

codant[340] ». Autrement dit, si chacun des textes d'une même série culturelle contribue à la fois « à l'intertexte et au contexte, donc à l'histoire, de tous les autres[341] » (Laurent Mailhot), certains textes ont une ascendance plus forte que d'autres, ce qui les place dans une position dominante au sein de la série culturelle. Nous reprendrons à notre compte l'expression « principe codant » de Francoeur pour désigner ces textes à valeur hégémonique qui agissent comme étalon pour tous les textes de la série (littéraires ou non). Cependant, il ne s'agit là que du niveau de surface du principe de codification normatif de la série. À un niveau plus profond, on retrouve un ensemble de forces souterraines structurantes, influençant d'une manière certaine, mais quasi imperceptible la ou les manifestations codantes de surface. Ainsi, avant de traiter de la notion de principe codant comme telle (défini comme un texte ou un ensemble de textes ayant le pouvoir d'influencer les autres au sein de la série), il nous faut parler de cette autre sorte de principe codant, matriciel, sous-jacent, qui est tributaire de l'Institution littéraire. De quoi s'agit-il?

Comme le rappelle Jacques Pelletier à la suite de Marc Angenot, on peut qualifier « d'hégémonie ce niveau le plus englobant et déterminant du discours social qui définit à la fois les règles de fonctionnement des discours spécifiques et les "thèmes" acceptables dans un état donné de société[342] ». Micheline Cambron emploie l'expression « récit hégémonique » pour désigner ce même « récit diffus et structurant qui parcour[t] souterrainement l'ensemble d'un discours culturel [et qui] […] détermin[e] en partie les conditions d'émergence des discours singuliers[343] ». C'est donc de ce type de métarécit à fonction modélisante qu'émanent, au sein de ce que nous avons appelé pour notre part la « série culturelle » (Louis Francoeur), l'ensemble « des règles implicites, relevant à la fois de l'habitus constitué individuellement et d'une sorte de

[340] L. Francoeur, *Les signes s'envolent*, p. 128, dans P. Imbert, « Les signes s'envolent de Louis Francoeur », p. 62.
[341] Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Éditions Typo, coll. « Essai », 2003, p. 16.
[342] J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 184.
[343] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 43.

marketing doxique, [qui] sanctionnent la recevabilité du discours, définissant l'obscène, le démodé, l'indicible[344] ». Autrement dit, indique Cambron, « [c]'est à partir de lui que se constituent les divers mécanismes par lesquels les appareils idéologiques cherchent à établir leur hégémonie[345] ».

Mais d'où provient exactement ce récit hégémonique? Sans en être l'auteur officiel, l'Institution est en bonne partie responsable de sa diffusion, diffusion qui s'exerce de deux manières puisque cette dernière a une double nature : elle est à la fois Appareil et Norme. Sous le premier aspect, elle s'incarne dans les établissements d'enseignement, la chaîne éditoriale, les regroupements associatifs, etc. Sous les traits du normatif, elle consiste en un ensemble de règles tacites sur la matière et la manière d'écrire qui sont positivement admises; autrement dit, elle sert à la fois « de *cadre* et de *principe* interne de structuration[346] » du discours social (Marc Angenot), du récit commun du discours culturel (Micheline Cambron). En tant que Norme, l'Institution a deux fonctions principales. D'une part, elle oriente la production à venir, comme l'explique André Belleau :

> [L]'institution fonctionne à la façon d'un relais, d'une médiation obligés; elle préside au choix même des codes ou mieux encore, elle agit comme le code des codes. C'est elle qui prescrit comment et à quelles conditions à un moment donné, des matériaux linguistiques hétérogènes de provenance variable doivent et peuvent être réorientés, redestinés aux fins de la réussite littéraire[347].

D'autre part, elle sanctionne ce qui est bon ou mauvais, ce qui est acceptable ou non. Tout en soulignant lui aussi la fonction directrice de l'Institution, Louis Francoeur met en exergue son pouvoir de légitimation et de consécration :

---

[344] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 37. L'auteur souligne.
[345] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 34.
[346] J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 11.
[347] A. Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », p. 169.

> C'est en réalité tout un PROGRAMME unificateur des différents systèmes signifiants de la culture […] qui est proposé par l'Institution. À travers ses préoccupations morales, religieuses et patriotiques, celle-ci affirme l'unité nécessaire de l'activité culturelle de l'homme de ce temps et, par voie de conséquence, l'unité des systèmes signifiants qui en composent l'armature. Bien davantage, cette Institution refuse de reconnaître comme littéraire tout système signifiant qui prétendrait se développer de façon isolée[348].

Autrement dit, hors du cadre prescrit par l'Institution, point de salut pour les textes hétérodoxes. Il ne faut pas perdre de vue, comme le souligne Jacques Pelletier, que l'Institution est « lié[e] à un état donné de développement et d'organisation d'une société[349] » de sorte qu'elle opère sous l'influence des idées et des valeurs qui sont dans l'air du temps. En bref, n'écrit pas qui veut ce qu'il veut. Au final, précise Francoeur, « chaque acte de raconter est pris en charge par un acte illocutionnaire intégrant dont les limites de validité sont celles-là mêmes de la série culturelle qui lui impose son Institution, ses conventions et ses sanctions[350] ».

Ces notions de « limites de validité », d'imposition de « conventions » et de « sanctions » exercées par l'instance gouvernante qu'est l'Institution littéraire nous amènent à parler de trois fonctions de la série culturelle : la fonction axiologique concerne les besoins qu'elle comble sur le plan des valeurs et des affects; la fonction idéologique, qui renvoie aux systèmes de conventions, de règles, de prescriptions de la série; enfin, la fonction censoriale, qui a trait aux mécanismes de promotion et de contrôle de la matière idéologique mise en circulation dans la série qui en assurent la cohésion, l'intégrité. Pour le formuler simplement, nous pourrions dire que la série culturelle est porteuse d'une histoire que la société, dans le contexte qui est le sien, se raconte sur elle-même. Partant de là, les trois fonctions évoquées (axiologie, idéologie, régie) renvoient à trois questions primordiales : pourquoi nous racontons-nous collectivement cette

[348] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 454.
[349] J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 10.
[350] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 460.

histoire? Que raconte cette histoire, au juste? Enfin, peut-on envisager raconter une histoire différente de celle-là? Voyons chacun de ces aspects un à un.

Qu'entendre par fonction axiologique du récit hégémonique de la série culturelle? L'histoire que la société se raconte sur elle-même, et dont on prend la pleine mesure en examinant de près la série, met en circulation des valeurs. Des valeurs dans lesquelles les lecteurs se reconnaissent. Le métarécit que donne à lire la série et qui circule au sein des textes de la littérature sert à maintenir un consensus social autour de normes communément admises, agit à la manière d'un principe stabilisateur qui rend possible l'intelligibilité de la culture. Comme le souligne Franco Moretti, « substantial function of literature is to *secure consent*. To make individuals feel "at ease" in the world they happen to live in, to reconcile them in a pleasant and imperceptible way to its prevailing cultural norms[351] ». Selon Michel Picard, c'est par le biais des œuvres que « nous nous réconcilions avec nous-mêmes, nous réaménageons perpétuellement notre passé à travers ses images, nous restructurons et harmonisons, autant que faire se peut, l'équilibre actuel qu'il contribue à nous donner[352] ». Micheline Cambron croit elle aussi que les objets esthétiques rassurent les êtres en société, car ils permettent « de donner du sens, d'organiser le monde en quelque sorte, […] [de] résoudre les contradictions de ce monde, [de] les humaniser, c'est-à-dire [de] les ramener à l'échelle réduite de l'expérience humaine[353] ». Elle va même jusqu'à affirmer que l'identité de la collectivité se définit par l'entremise du récit doxique (ce qu'elle nomme « identité narrative[354] » à la suite de Paul Ricœur) qui, comme on sait, est une composante importante des œuvres. « [Q]u'est-ce que le récit hégémonique, sinon la mise en

[351] F. Moretti, « The Soul and the Harpy. Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography » [En ligne].
[352] Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1989, p. 161, V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 239.
[353] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 41.
[354] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 177.

système de ce qui, dans une société donnée, est conçu comme l'ensemble des circonstances définissant le groupe, l'inscrivant dans une Histoire, dans un réel[355]? », écrit-elle. C'est dire que « les fonctions sociales du récit hégémonique […] sont de créer et de maintenir un consensus autour d'une sorte de conception du monde — conception […] qui vise ultimement à définir l'identité collective […][356] ».

La série culturelle est donc en quelque sorte un « carrefour global », pour reprendre l'expression de Djemaa Maazouzi, une intersection densément achalandée où « se croisent et se contaminent discours médiatiques, politiques ou encore philosophiques, moult représentations et valeurs[357] » qui définissent le groupe. Mais il y a plus encore. Grand réseau routier balisé par les nombreux signaux de son code et dans lequel circulent les objets de culture, la série culturelle est le lieu imaginaire où les membres de la communauté se préparent à « agir le monde[358] ». Il en va de même pour le texte littéraire qui, selon Philippe Hamon, « participe […] comme encyclopédie de simulation d'actions, au grand laboratoire permanent de fonte et de refonte des idéologies […][359] ». Ainsi, à la question « qui sommes-nous? » succède une autre interrogation : « que faisons-nous en vertu de ce que nous sommes? »

« Pas d'action sans imagination[360] », écrit Paul Ricœur. C'est, on le sait, la thèse qu'il soutient dans son ouvrage *Du texte à l'action* (1986) : « [P]ar-delà sa fonction mimétique, même appliquée à l'action, l'imagination a une fonction projective qui appartient au dynamisme même

[355] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 182.
[356] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 182.
[357] Djemaa Maazouzi, « De scènes terroristes et d'imaginaire social », *Alternative francophone* [En ligne], vol. 2, n° 1, p.vi, novembre 2017, https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af (page consultée le 8 novembre 2018).
[358] O. Abel et J. Porée, *Le vocabulaire de Paul Ricœur*, p. 52.
[359] P. Hamon, *Texte et idéologie*, p. 219-220.
[360] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 249.

de l'agir[361] ». Cette projection de soi dans une action possible par l'entremise de la fiction s'explique selon lui de la façon suivante :

> [C]'est dans l'imaginaire que j'essaie mon pouvoir de faire, que je prends la mesure du « Je peux ». Je ne m'impute à moi-même mon propre pouvoir, en tant que je suis l'agent de ma propre action, qu'en le dépeignant à moi-même sous les traits de variations imaginatives sur le thème du « je pourrais », voire du « j'aurais pu autrement si j'avais voulu ». […] Il y a ainsi une progression depuis la simple schématisation de mes projets, en passant par la figurabilité de mes désirs, jusqu'aux variations imaginatives du « Je peux ». Cette progression pointe vers l'idée de l'imagination comme fonction générale du possible pratique [362].

De « la relation qui existe entre le parlé et l'agi dans un univers culturel donné[363] » (autrement dit, dans une série culturelle), Micheline Cambron tire une conclusion très importante qui fondera en quelque sorte notre analyse des récits québécois : « [L]es fictions (les récits) serviraient de structures médiatrices et devraient être rattachés à la tendance humaine à se conformer à des modèles […], ce qui à la limite signifie agir selon les fictions dont on se dote[364] ». Cette vision des objets littéraires comme prolégomènes à l'action (Paul Ricœur, Micheline Cambron) s'inscrit bien dans ce que Francoeur nomme à la suite des linguistes l'acte illocutionnaire (désir de raconter XYZ avec l'intention de convaincre que XYZ a valeur d'*exempla*) sans lequel il ne pourrait y avoir, à sa suite, d'effet perlocutionnaire (motivation du lecteur à agir conformément au programme XYZ mis de l'avant par le récit). Mais l'intention derrière l'écrit, colorée par un certain nombre de valeurs à promouvoir et à défendre, est aussi habitée par des idées sur notre rapport au monde et aux autres.

[361] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 249.
[362] P. Ricœur, *Du texte à l'action,* p. 250.
[363] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 42.
[364] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 42.

« [N]os récits sont essentiellement historiques et […] sont indissociables des mouvements sociaux, politiques et idéologiques[365] », écrit Micheline Cambron. La deuxième fonction de la série culturelle, avons-nous dit, est de nature idéologique. La convergence des discours en interaction au sein de la série reflète en quelque sorte une « même conception de la conscience historique[366] » (Louis Francoeur). On peut donner à cette conception particulière du rapport au monde et à l'histoire des noms divers : idéologie, doxa, orthodoxie, etc. Dans *Le dictionnaire du littéraire*, Michèle Riot-Sarcey écrit : « Au sens moderne, l'idéologie désigne le système des idées, considérées comme des modes de représentation, perception et projections, où l'impensé joue un rôle capital[367]. » La définition de Robert Giroux est similaire. « L'idéologie, écrit-il, est […] un système de croyances (ou de représentations) d'un groupe social donné et servant à justifier ou à promouvoir certaines pratiques politiques, sociales ou économiques, le plus souvent en occultant les intérêts réels que favorisent ces pratiques[368]. » Ces deux définitions font mention d'une même particularité de l'idéologie : l'une réfère à l'*impensé*, l'autre parle d'*occultation*. Qu'est-ce à dire? Les propos de Jacques Dubois sont extrêmement éclairants à ce sujet :

> [U]ne idéologie ne se donne jamais pour ce qu'elle est et que là est le signe le plus patent de sa fonction mystificatrice. Aucune idéologie ne s'avoue idéologie, mais au contraire chacune se donne les allures d'un savoir : elle renferme d'ailleurs et utilise dans sa composition des éléments de connaissance. À défaut d'élaborer cette connaissance, toute idéologie a recours à la reconnaissance, démarche ou « geste » par quoi elle fonde ses représentations, ses croyances et ses notions en vérités premières, en évidences naturelles. […] En fait, qu'une idéologie doive transformer le culturel en « nature » et en « essence », qu'elle doive produire des justifications, qu'elle soit contrainte de masquer des contradictions, qu'elle donne l'imaginaire pour le réel suffit à faire apparaître qu'elle est vouée à une fausse cohérence et à s'installer

[365] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 41.
[366] L. Francoeur, « Pour une sémiotique des traces », p. 180.
[367] M. Riot-Sarcey, « Idéologie », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 360.
[368] Robert Giroux, « Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XX^e siècle », *Voix et Images* [En ligne], vol. 5, n^o 1, automne 1979, p. 97, https://id.erudit.org/iderudit/200190ar (page consultée le 28 novembre 2017).

> dans l'amalgame conceptuel. Mais, bien entendu, elle n'offre au regard que la tranquille apparence de la convergence de tous ses éléments[369].

On comprend par cette explication que l'idéologie porte un masque. Le fait qu'elle « ne se donne jamais pour ce qu'elle est » véritablement posera un défi particulier à l'analyste qui devra d'abord trouver moyen de la démasquer s'il veut parvenir par la suite à faire sens de son rôle structurant au sein d'une série culturelle, au creux des textes. Par ailleurs, tout en approfondissant ce phénomène de mystification, Dubois précise qu'il faut parler d'idéologies au pluriel et s'en explique :

> D'une part, on peut penser que l'idéologie est une ou éternelle du fait qu'elle traverse l'histoire en répétant toujours les mêmes règles et principes de fonctionnement, mais, d'autre part, de chaque groupe historiquement situé, de chaque formation sociale émanent des idéologies spécifiques situables et datables. Tributaires de l'histoire des sociétés, les idéologies sont donc multiples, mais également composites dans la mesure où, de l'une à l'autre et à travers le temps, des éléments s'exportent et s'importent[370].

Nous avons vu la fonction axiologique et la fonction idéologique de la série culturelle. La troisième fonction, de nature censoriale, renvoie aux mécanismes de promotion et de régulation des contenus des objets culturels en circulation dans la série. Selon Jacques Pelletier, « [l]e discours social agit […] comme un opérateur, un régisseur de ce qui peut se dire et des manières acceptables (ou pas) de dire dans une société. Ne lui échappent, et encore seulement partiellement, que les discours d'opposition, de critique […][371] ». C'est bien là ce qui se produit au sein de la série culturelle. S'il souhaite que son acte de langage soit reconnu comme objet culturel digne d'appartenir à la série, l'écrivain doit être conscient des attentes de l'Institution à son endroit, de la nécessité impérieuse de se soumettre aux règles de l'intertextualité et de

[369] J. Dubois, *L'Assommoir […]*, p. 101-102; J. Dubois, « L'inscription idéologique », dans J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 233-234.
[370] J. Dubois, *L'Assommoir […]*, p. 102.
[371] J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 184.

l'acceptabilité en vigueur dans le contexte sériel[372]. Tout acte de langage qui ne procède pas d'une logique de continuité dans son rapport avec les autres textes avec lesquels il cohabite et en regard des normes établies par l'Institution court le risque de n'être pas reconnu comme objet culturel[373] et, par conséquent, de se voir rejeté de la série. Dans ces cas, le rejet doit être compris comme un acte de censure. On peut entendre ici ce terme au sens général de « "jugement critique", souvent assorti de blâme[374] » que lui donne Marc André Bernier dans *Le dictionnaire du littéraire*. Cette acception renvoie à l'idée d'une censure qui se traduit par des mesures concrètes, visibles. Dans la typologie qu'esquisse Pierre Hébert dans *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre – 1920-1959* (2004), il s'agit de cette censure à deux visages qu'il qualifie d'« institutive ».

> Existeraient donc deux censures, écrit-il, chacune disposant de ses stratégies et de sa visibilité propres. La première, *prescriptive*, procède d'un contrôle préalable; la seconde, *proscriptive*, s'affiche directement, par l'interdiction. Ces deux censures ont par ailleurs en commun de représenter les pôles « positif » et « négatif » d'un même acte injonctif : « Dites ceci » ou « Ne dites pas cela »[375].

Prescription et proscription ne peuvent advenir que par le concours d'une autorité reconnue par la communauté comme détentrice du pouvoir de juger de la valeur et de la légitimité des discours, d'une instance qui sanctionne. Mais, se demande Hébert, « [l]a censure, est-ce l'exercice de la loi, ou n'est-ce pas davantage ce qui fonde cet exercice même[376]? » Il existe une seconde forme de censure, croit-il, qui serait la racine même de l'arbre censorial. Pierre Hébert la nomme « censure constitutive » et l'explique en ces termes :

---

[372] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 459.
[373] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 35.
[374] Marc André Bernier, « Censure », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 104.
[375] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 29.
[376] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 19.

> Nommons censure *constitutive* cette première censure consubstantielle à la régulation sociale; et *institutive* la seconde, de laquelle découle l'institution de lois, cléricales, juridiques ou autres, tant prescriptives que proscriptives. L'ordre social, semble-t-il, vit de ces deux censures, constitutive et institutive. […] l'on a tendance à penser que la vraie censure est institutive, car elle se donne à l'évidence et à la raison. La pensant ainsi, on croit la tenir. Or la censure constitutive, en revanche, est non pas celle que l'on pense, mais celle qui nous pense, d'où l'immense difficulté pour nous de l'objectiver, à cause de la distance et de l'activité de décodage qu'elle exige. La censure institutive vise une personne ou un groupe […]. Il en va tout autrement de la censure constitutive, car elle désigne une censure sourde, sans voix et assujettissante[377].

Cette censure serait en quelque sorte la « vraie censure », nous dit Hébert en citant Charles Grivel, puisqu'elle incarne « le code idéologique considéré *comme langage de contrainte du sujet et exprimant ce sujet* […][378] ». Ainsi, de conclure Hébert, « [c]ette censure, certes, distingue l'orthodoxe de l'hétérodoxe, mais, plus encore, détermine le cadre de pensée général, bloquant non pas tant le non-dicible que l'in-dicible, voire l'im-pensable […][379] ». Selon nous, ce sont bien ces formes de censure (constitutive/institutive) qui participent à la promotion et à la régulation des actes de langage au sein de la série culturelle, ce que confirme Francoeur dans son explication des deux types de principes codants matriciels de la série (constitutif/normatif) :

> La signification que les locuteurs [veulent] transmettre […] ne [peut] être atteinte que par l'utilisation d'un certain nombre de procédés culturels conventionnels. Ces conventions qui [sont] assurément nécessaires à l'élaboration et à la production de l'acte de langage, [le sont] tout autant pour l'allocutaire dans son entreprise de décodage. Elles découlent, en effet, logiquement d'un système de règles établi, reconnu ou entériné par l'Institution de la série culturelle. […] Écrire étant une forme de comportement régi par des règles, il [devient] impérieux […] que ces mêmes règles soient respectées afin que la signification de leur acte de langage littéraire soit reconnue. *Règles constitutives* qui « créent et définissent de nouvelles formes de conduite », […] *règles normatives* qui gouvernent des formes de conduite déjà

[377] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 33.
[378] Charles Grivel, « Les mécanismes de la censure dans le système libéral bourgeois », *La Pensée*, 176 (août 1974), p. 102 (l'auteur souligne), dans P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 35.
[379] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 35.

> existantes et qui ont trait notamment à une certaine conception et une certaine utilisation des genres littéraires en vigueur dans la série culturelle […][380].

Cela n'est pas sans conséquence pour le locuteur (le scripteur) qui souhaite faire son entrée dans la série culturelle. Il ne pourra le faire, en définitive, que si, « par le biais d'un système d'écriture stabilisé à tous les niveaux, *[il] n'écrit que le scriptible*, rédige dans une forme acquise, se soumet à une pensée codée, apprise, etc[381]… » (Charles Grivel). Ceci témoigne du haut niveau de contrainte que le système sériel lui impose, limitant parfois sa liberté créatrice de manière importante. En ce sens, le producteur des biens symboliques, en vassal qu'il est, se trouve toujours de quelque façon et à quelque degré[382] assujetti à la grande et puissante suzeraine Anastasie[383]. Comme le formule si bien Hébert, « les idées circulent; la censure permet de comprendre les lois de cette circulation[384] ». Puisqu'il s'agira pour notre part d'analyser les idées mises en image dans les récits — et dont le personnage chevalin sera un vecteur privilégié —, nous ne pourrons le faire sans garder à l'esprit cette notion de censure à double visage qui guide et sanctionne les textes en circulation dans la série, d'autant plus que le passage d'une série culturelle à une autre ne signifiera nullement sa disparition, mais bien sa réincarnation en de nouvelles formes[385].

---

[380] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 458-459 (nous soulignons). La citation est de John R. Searle, *Les actes de langage*, (*Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969), trad. fr. Hélène Pauchard, Paris, Hermann, 1972, p. 72.

[381] C. Grivel, « Les mécanismes de la censure dans le système libéral bourgeois », p. 102 (l'auteur souligne), dans P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 36.

[382] Nous disons « à quelque degré », mais il arrive en certaines instances que la censure soit totalitaire, comme ce fut le cas avec la censure cléricale au Québec de 1920 à 1959 : « […] la censure cléricale, en réalité, ne comporte pas de degrés. À une essence fixe, doctrinale, correspond une existence relevant de la loi du tout ou rien. » P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 222.

[383] « Anastasie, cette vieille femme munie d'une immense paire de ciseaux, est devenue l'image d'Épinal de la censure [Il s'agit, rappelle Pierre Hébert, d'une caricature de Gil, parue dans *L'Éclipse* (19 juillet 1874)]. » P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 211.

[384] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 220.

[385] La censure ne meurt jamais. Elle « chang[e]. De formes. D'agents. De mobiles. » P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 229.

Voilà ce qui complète notre description de la nature et du fonctionnement du principe codant matriciel de la série culturelle. En somme, il est possible d'affirmer à la lumière de ce que nous venons de voir que, par l'entremise de la série culturelle, la société met en récit sa propre histoire, ce qui lui permet de se définir sur le plan identitaire[386]. C'est dire qu'il n'y a pas de destin sans récit[387]. En plus de rassurer, ce dernier assure la cohésion du groupe sur le plan des valeurs et des idées et, après lui avoir donné l'opportunité de se projeter *en imagination* dans l'action, lui donne envie de le faire *en réalité*. Nous avons vu le principe codant matriciel de la série culturelle qui est, rappelons-le, cette force motrice de l'écriture-action pétrie de valeurs, d'idées, une force dirigée par la main invisible d'Anastasie. Louis Francoeur parle d'un autre type de principe codant à l'œuvre dans la série — que nous avons nommé pour notre part le principe codant superficiel — celui-là prenant la forme « une œuvre ou un ensemble d'œuvres » occupant le sommet de la structure hiérarchique de l'ensemble des œuvres[388]. Il s'agit donc d'un texte phare, une sorte d'étalon agissant de manière programmatique pour la suite des textes à produire, comme l'explique le sémioticien :

> La hiérarchie sera fondée, en effet, sur la présence dans la série culturelle d'un acte dominant dont le statut sera établi à partir de sa validité à procurer aux autres actes non seulement leur contenu propositionnel (leur structure sémantique), mais tout aussi bien leur force illocutionnaire (leur valeur) et leurs effets perlocutionnaires (donc leur fonction). […] Tous les autres actes, […] sont organisés en hiérarchie avec croissance successive de leur vérité propositionnelle, de leur valeur illocutionnaire et de leur effet perlocutionnaire dans leur interrelation avec cet acte dominant[389].

[386] Au sujet de la notion d'identité narrative, Micheline Cambron écrit : « L'identité […] ne saurait avoir d'autre forme que narrative, car se définir c'est toujours ultimement se raconter. Une collectivité (ou un individu […]) se définirait donc à travers les histoires qu'elle se raconte à elle-même sur elle-même […]. » M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 176.
[387] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 176.
[388] L. Francoeur, *Les signes s'envolent*, p. 128, dans P. Imbert, « Les signes s'envolent de Louis Francoeur », p. 62.
[389] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 461-462.

Une remarque de Micheline Cambron au sujet des œuvres marquantes qu'elle a choisies pour son propre corpus d'étude s'applique tout aussi bien à l'œuvre (ou groupe d'œuvres) à valeur hégémonique de notre série. « Elles ne sont pas représentatives du discours social au sens où ce dernier s'y trouverait entièrement inclus, écrit-elle, mais elles en représentent certainement les exemples les plus largement acceptés et diffusés[390]. » Lorsque vient le temps d'aborder la question du mécanisme sous-jacent à la fixation d'une œuvre en particulier au sommet de la pyramide, ce commentaire de Cambron nous met sur la piste : « … les exemples les plus largement acceptés et *diffusés* [nous soulignons]. » S'interrogeant à ce sujet, Pierre Hébert écrit : « [Q]ue doit-on comprendre par l'étude de l'importance ou de l'influence d'une œuvre[391]? » Selon lui, « une influence ne se prouve pas; elle se circonscrit, se jauge, et conduit l'observateur à estimer qu'un ouvrage, en effet, occupe une position hiérarchiquement supérieure dans la série littéraire[392] ». Mais encore faut-il trouver des moyens concrets de procéder à cette estimation.

C'est ici que les notions de sociologie du littéraire sont d'une grande utilité, « les voies qui permettent de cerner l'empire (et de là l'emprise)[393] » de l'œuvre en question étant « la production et la réception ». C'est du moins par ces « voies » que Pierre Hébert tente d'appréhender le phénomène du principe codant dans le cadre de son analyse des *Rapaillages* de Lionel Groulx. De ce point de vue sociologique, la position hiérarchique d'un texte dans la série est tributaire 1) du nombre de rééditions et de réimpressions qu'il a connues au cours de « sa vie » (vie se prolongeant à perpétuité dans le cas des « classiques » qui sont enseignés d'une génération à l'autre); 2) des commentaires critiques favorables, tant de la part du public que de la critique spécialisée (commentaires prenant la forme d'un discours universitaire érudit pour les

[390] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 46.
[391] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 41.
[392] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 52.
[393] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 42. La prochaine citation se trouve à la même page.

œuvres littéraires canoniques). On pourrait dire (à la manière de Michel Zéraffa à propos de l'œuvre de Jules Verne) que le recueil de nouvelles du chanoine Groulx « a quatre auteurs[394] » : une société traditionnelle et rurale fermée sur elle-même chantant les louanges d'un peuple au destin messianique; une idéologie de conservation patriarcale prônant des valeurs refuges (catholicisme, langue française, agriculture); le milieu de l'édition[395] soucieux de diffuser longtemps et largement ce premier best-seller des lettres québécoises[396]; et enfin, Lionel Groulx lui-même qui, par l'entremise de divers procédés littéraires, fait écho à sa société et à l'idéologie qui la définit largement. À ce point, on peut affirmer sans hésiter que « [l]es conditions de la production du roman se lisent certes à travers celui-ci[397] ».

Tout ce qui a été dit jusqu'à présent valait pour une série culturelle. Cependant, ces dernières ne sont pas éternelles. Mais au fait, quand une série devient-elle périmée? Cette question nous renvoie au dernier trait caractéristique de la série culturelle qui concerne « la durée de [s]a fonction codante[398] ». À ce sujet, Louis Francoeur écrit : « La durée du rôle structurant de ce dernier [principe codant] et sa zone de prégnance à l'endroit des autres actes ont permis de délimiter les frontières temporelles et spatiales de cette série culturelle[399]. »

[394] M. Zéraffa, *Roman et société*, p. 89.
[395] À ce sujet, Pierre Hébert écrit : « Les "vieilles choses" et "vieilles gens" de Groulx constituent l'un des fleurons glorieux des activités éditoriales du *Devoir*; en retour, Groulx a certes bénéficié pour son recueil de souvenirs d'un journal-imprimeur très en vue à l'époque. Je n'insisterai guère sur les autres éditeurs des *Rapaillages* : la Bibliothèque de l'Action française (1919), Albert Lévesque (1935), Granger (1943) et Leméac (1978). Qu'il suffise de noter que *Les Rapaillages* n'ont fréquenté que des éditeurs susceptibles de leur assurer une excellente visibilité. » P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 46.
[396] « […] Lionel Groulx est probablement un des premiers auteurs de best-sellers au Québec. *Les rapaillages*, contes publiés pour la première fois en recueil en 1916, ont été imprimés à quelque 65 000 exemplaires au XX^e^ siècle. La deuxième édition de 1919 était déjà tirée à 25 000 exemplaires, alors que quelques 8 000 exemplaires avaient été écoulés entre 1916 et 1919. Les ventes étaient donc massives et rapides. » M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 11.
[397] M. Zéraffa, *Roman et société*, p. 89.
[398] L. Francoeur, *Les signes s'envolent*, p. 128, dans P. Imbert, « Les signes s'envolent de Louis Francoeur », p. 62.
[399] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 462.

Les changements de série culturelle surviennent au fil des transformations de la société[400]. Comme le souligne justement Michel Zéraffa, non seulement « à une réalité sociale nouvelle doivent correspondre des modes nouveaux d'expression : il faut aussi qu'existe une relation logique et cohérente entre les faits perçus et la forme esthétique qui les traduira[401] ». Par ailleurs, Louis Francoeur explique que ces nouvelles formes esthétiques seront admises dans la mesure où le lecteur aura incorporé les nouveaux schèmes de pensée lui permettant de reconnaître le nouvel objet comme un objet culturel à part entière :

> L'histoire des cultures à différentes époques et sous des cieux divers offre de nombreuses illustrations de messages qui ont été en quelque sorte ignorés parce qu'ils n'avaient pas acquis le statut de signes culturels, faute de mise en relation et de saisie par l'interprète culturel[402].

En revanche, les mêmes signes ou de nouveaux qui leur seraient semblables, la conscience collective de l'interprète culturel s'étant modifiée sous l'influence d'habitudes collectives d'association, seront intégrées à la culture par la création d'interprétants de troisième catégorie[403]. Cela n'est pas sans susciter des tensions, nous dit le sémioticien : « Ce passage d'une série culturelle à une nouvelle série s'effectuera souvent sous le choc des affrontements et dans la rupture de vieilles et fidèles collaborations […][404]. »

[400] « La mouvance des récits et de leur interprétation, leur appartenance radicale à un discours social commun qui est changeant parce qu'il est sans cesse travaillé par de nouveaux textes, pourraient donc, par hypothèse, apparaître comme protégeant la société contre des utopies fallacieuses ou destructrices. » M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 41.
[401] M. Zéraffa, *Roman et société*, p. 87.
[402] L. Francoeur, *Les signes s'envolent*, p. 215, dans P. Imbert, « Les signes s'envolent de Louis Francoeur », p. 62.
[403] L. Francoeur, *Les signes s'envolent*, p. 221, dans P. Imbert, « Les signes s'envolent de Louis Francoeur », p. 62-63.
[404] L. Francoeur, « Pour une sémiotique des traces », p. 188.

1.3 Séries culturelles et archétypes chevalins associés

1.3.1 Quatre séries culturelles issues d'un contexte d'énonciation unique et englobant

Nous sommes arrivés au terme de notre explication de la sémiotique culturelle de Louis Francoeur qui nous servira de cadre méthodologique. La manière dont nous envisageons notre étude de la représentation du cheval à partir de ces notions et de ces outils n'est pas tant de nous livrer à des descriptions techniques du fait littéraire que d'utiliser cette approche globalement pour interroger les œuvres, plus particulièrement des groupes d'œuvres. En effet, l'objectif est d'étudier non pas une série culturelle, comme l'a fait Louis Francoeur[405] et jusque dans une certaine mesure Pierre Hébert[406], mais bien quatre séries culturelles qui se déploient des origines à nos jours. Avant de les présenter, il nous faut préciser le contexte d'énonciation dans lequel elles s'insèrent et que nous définissons à partir des travaux de Micheline Cambron.

Dans *Une société, un récit […]* paru en 1989, cette dernière nous livre le fruit d'une analyse lui ayant permis d'identifier ce qu'elle nomme « le récit commun du discours culturel québécois[407] » et qu'elle a découvert grâce à l'étude de quatre paradigmes (le sujet, l'action, l'espace et le temps) dans les productions de quelques artistes et intellectuels québécois des années 1967 à 1976. Ce récit commun se caractérise par une dualité intrinsèque. D'une part, il est constitué d'un « récit hégémonique » définissant en quelque sorte l'« identité narrative» de la collectivité québécoise depuis ses origines à l'époque contemporaire et, d'autre part, de

[405] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle ».
[406] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre ». À noter qu'il ne s'agit pas tant dans cet article de l'étude d'une série culturelle que l'examen du principe codant d'une série à définir et à analyser, ce que nous ferons dans le cadre de la présente étude.
[407] « C'est donc dans un rapport au temps, à l'Histoire et ultimement à sa propre identité, qui se révèle articulée sur un mode paradoxal, que se donne à lire le récit commun du discours culturel québécois des années 1967-1976. Ce récit commun raconte la radicale perplexité de la collectivité québécoise face à la définition hégémonique de son identité, qui sert de lieu d'ancrage dans la longue durée à son désir d'évolution dans la courte durée. » M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 180.

« mécanismes de mise à distance[408] qui, inscrits dans la lettre des textes, composent au récit hégémonique une altérité fondatrice du sens[409] ». Le récit hégémonique propre au discours culturel commun aurait la particularité d'être transhistorique, c'est-à-dire qu'il serait demeuré fidèle à lui-même depuis le XIX^e^ siècle jusqu'à nos jours. En voici les paramètres :

> Le sujet réfléchissant y est toujours un « nous » englobant et monolithique, qui est défini circulairement par l'espace clos qui le circonscrit. La conception du temps repose sur une valorisation implicite du passé et sur une éradication du futur qui font du présent un temps de continuation, de permanence. L'espace est clos, il se ramène à des lieux de proximité et d'appartenance, et aucun mouvement ne semble nécessaire à sa construction conceptuelle. La logique des actions, enfin, étant contrainte par un temps et un espace sans perspectives et enfermée dans l'organisation spéculaire d'un « nous » immobile, exclut toute transformation[410].

En somme, résume Jacques Pelletier, le récit hégémonique tel que conçu par Cambron « recouvre […] le texte national : il "raconte" l'histoire d'une communauté homogène et spécifique à conserver et à protéger[411] ». Par ailleurs, en opposition à ce « noyau dur remplissant des fonctions hégémoniques » se dressent différentes stratégies discursives permettant de l'assouplir. Parmi celles-ci, nous informe Cambron, se trouvent « des procédés de caractère générique, lesquels expriment la manière privilégiée dont chaque genre littéraire établit une distance à l'égard du réel tel que la *doxa* du récit hégémonique le véhicule[412] ». Par exemple, l'ironie, le langage tragique, le lyrisme ou le dialogisme. À ces mécanismes propres à l'intention littéraire se trouvent également d'autres mécanismes qui créent une distance à l'intérieur du discours culturel commun, l'hétérogénéité des langages, par exemple, ou encore la nostalgie. Autrement dit, écrit

[408] Micheline Cambron n'a pas inventé le concept de « mécanisme de mise à distance ». À ce sujet, elle écrit : « Bien sûr, des philosophes de l'esthétique […] ou des théoriciens de la littérature […] ont posé que l'écriture, toute écriture, supposait une distance. Pour ces auteurs, si l'intention esthétique implique une distance avec le réel […], elle implique aussi une distance avec ce qu'il est convenu de considérer comme réel […] le réel n'est jamais que ce qui est conçu comme tel. » M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 182.
[409] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 177.
[410] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 175-176.
[411] Jacques Pelletier, « La critique sociologique depuis 1965 », dans J. Pelletier (dir.), *Littérature et société […]*, p. 185.
[412] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 178.

Cambron, « [l]a littérature se ferait […] d'une certaine manière contre le récit hégémonique, contre ce qui apparaît comme la vision du monde la plus "naturelle" parce que la plus "commune"[413]». Le texte littéraire se trouve en quelque sorte à « jou[er]e avec les pièges du déjà-dit et des idées reçues, ou les déjoue, mais aussi […] étudi[e] les tensions et les apories qui transparaissent dans les réseaux métaphoriques, dans les structures actantielles, etc.[414] », explique pour sa part Ruth Amossy.

Bref, nos quatre séries culturelles, représentant le même récit commun du discours culturel, auront par ailleurs chacune leurs propres principes codants (au niveau profond : l'axiologique, le doxique et la mécanique du contrôle des contenus et des formes; au niveau de surface : une œuvre, véritable « acte dominant » au sein de la série), leur propre série d'actes du langage (locutionnaire, illocutoire et perlocutoire) et, bien sûr, un archétype chevalin qui en est la représentation iconique.

1.3.2 Sur la notion d'archétype chevalin

À la lumière de tous les propos tenus jusqu'ici, que penser du cheval de papier comme image littéraire au service de l'histoire culturelle? À la manière de Louis Marin, on pourrait sans doute le formuler par ce chiasme : raconter l'histoire du Québec dans un récit, c'est la faire voir; montrer l'histoire du Québec dans son *icône chevaline*, c'est la faire raconter[415]. Jusqu'à présent, nous avons évoqué les notions de « représentation », de « figure » ou d'« image » que nous avons

[413] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 149.
[414] R. Amossy, « Sociologie de la littérature », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 725.
[415] « "Raconter l'histoire du roi dans un récit, c'est la faire voir. Montrer l'histoire du roi dans son icône, c'est la faire raconter" (Louis Marin, « L'hostie royale : la médaille historique », p. 147). » P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 348.

longuement définies. En convoquant la notion d'« icône chevaline », qui s'apparente à celle d'« archétype », nous faisons un pas de plus dans notre quête de la symbolique du cheval au sein des textes littéraires. Qu'est-ce à dire? Éric Bordas propose une explication qui nous permettra de mieux saisir la distinction entre tous ces concepts sibyllins :

> L'« image » révèle des dénominateurs communs entre des genres et des modes d'expression très différents, écrit-il. Elle se distingue de « l'archétype », qui transcende la représentation figurale dans une perspective générale de valeur quasi universelle et atemporelle. Un degré supplémentaire est franchi avec le passage de l'archétype au « symbole », puis au « schème ». Le symbole n'est plus qu'intention de représentation, icône saturée de réseaux signifiants, qui déplace la valorisation du côté de la seule réception et du décodage, quand l'image, devenue « schème » perceptible, se sépare de tel ou tel support particulier pour devenir une présence active, diluée, mais organisatrice, un principe sensible par-delà tels ou tels ensembles de signes. L'explication des œuvres particulières s'inscrit alors dans l'analyse de ces schèmes collectifs[416].

Pour résumer, on peut dire que le passage de l'image (représentation figurale) à l'archétype (icône), puis de l'archétype (icône) au symbole (ou symbole iconique) témoigne d'un changement de degré d'abstraction et de généralisation du sens de la représentation. Le symbole, en essence, est un signe qui représente une chose absente et qui est employé dans l'intention de signifier de façon non arbitraire un certain « rapport de l'homme avec le monde et l'au-delà »[417], selon l'expression de Gisèle Séginger (par exemple, la croix latine qui symbolise le christianisme). À un niveau inférieur, il y a l'icône, que Dupriez distingue du symbole de la façon suivante :

---

[416] É. Bordas, « Image, imagologie », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 369.

[417] « *Symbole* désignait, en Grèce, un objet coupé en deux pour permettre aux porteurs des fragments de s'identifier en les réunissant. En un sens plus large, le mot désigne un signe qui représente de manière sensible et par analogie une chose absente ou un signifié abstrait : par exemple, la croix latine renvoie au christianisme, le sceptre au pouvoir monarchique. Le symbole n'est pas un signe arbitraire car il a un rapport motivé avec ce qu'il désigne. Liés au rapport de l'homme avec le monde et l'au-delà, les symboles s'insèrent dans les traditions culturelle, religieuse ou politique, et sont très présents dans la littérature. […] Indissociables de la vie de l'homme et d'une compréhension du monde, les symboles assurent la transmission d'un passé légendaire et légitiment des traditions (croyances, rites, comportements), assurant la cohésion d'un groupe social. » Gisèle Séginger, « Symbole », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 751.

> Quand le signe graphique reproduit, de façon plus ou moins stylisée, mais sans codification, la forme du signifié, on a un simple dessin et non un symbole; autrement dit, selon la terminologie de Peirce, une icône. Mais il suffit que l'icône entre dans un ensemble de signes analogues, ou qu'elle soit fréquemment utilisée, pour que le signe se simplifie et devienne un symbole iconique. Ex. : [image de deux petites épées croisées] pour bataille[418].

Ainsi, dans le contexte de l'analyse des chevaux de papier, nous emploierons pour notre part deux termes. À l'échelle des œuvres littéraires étudiées, il s'agira d'observer la construction textuelle menant à une représentation figurale du cheval (entité figurative susceptible d'individuation ou anonyme, singulière ou collective, ayant au minimum un rôle thématique et un rôle actantiel propres), tandis qu'à l'échelle de la série culturelle, nous référerons à l'archétype chevalin (ou figure archétypale chevaline ou icône chevaline) en tant que principe englobant les diverses représentations figurales du cheval (qui diffèrent nécessairement les unes des autres) circulant au sein de la même série.

L'archétype sera entendu ici au sens que lui donne Florence de Chalonge dans *Le dictionnaire du littéraire*, c'est-à-dire comme un « *type éternel* ou comme *modèle de perfection*[419] » et prendra la forme concrète d'un « personnage » chevalin. Mais d'où l'archétype vient-il? D'une œuvre à fonction « codante » située au sommet de la série culturelle (Louis Francoeur), bien sûr. Ainsi, le cheval-type jouera un « rôle de préfiguration[420] » (Antoine Sirois), annonçant par son être et son faire exemplaires (au sens premier du terme) le programme narratif à venir de tous les êtres chevalins de la série. Nous inspirant des propos de Gilles Marcotte,

[418] B. Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, p. 438.
[419] Florence de Chalonge, « Archétype », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 25-26. L'auteure souligne.
[420] « Le mythe joue […], par rapport au récit contemporain, le rôle de préfiguration, un procédé littéraire qui anticipe, annonce l'histoire à venir. Il ne s'agit pas en mythocritique de références passagères, mais de références multiples et interdépendantes. Celles-ci finissent par constituer un pattern qui structure en profondeur, en tout ou en partie, le récit contemporain. *L'Odyssée* d'Homère préfigure *l'Ulysse* de James Joyce, qui nomme son mythe de référence. » Antoine Sirois, *Lecture mythocritique du roman québécois. Essai*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1999, p. 10.

précisons que nous n'envisagerons pas le « type » chevalin (archétypal) à la manière du « "type" classique (avare, misanthrope) qui […] est abstrait, relève d'une essence inchangeable[421] », mais plutôt du « type » où l'entend Georg Lukács, c'est-à-dire « *l'ensemble de l'évolution sociale [...] lié à l'ensemble d'un caractère*[422] ». Dans son analyse du personnage central de *Bonheur d'occasion* (1945), Florentine Lacasse, qu'il perçoit être un « type » figuratif de ce genre-là, Marcotte signale que la jeune Florentine « ne pouvait pas être plus grande que son époque[423] ». Partant de là, nous posons l'hypothèse que l'archétype chevalin propre à chacune des séries culturelles ne pourra jamais lui non plus, en définitive, *être plus grand que son époque*.

Pour terminer sur la question de l'archétype, notons qu'en certaines occasions, ce dernier, à force de reprise, s'appauvrit au point de devenir, bon gré mal gré, un simple stéréotype[424]. Il n'en demeure pas moins, comme le souligne Thomas Pavel, que l'un et l'autre sont tout aussi importants sur le plan heuristique :

> La procédure habituelle de la littérature et, je dirais, de l'art en général, est la transfiguration ostentatoire de l'humain, parfois jusqu'à l'icône et parfois jusqu'à la caricature. L'étonnant — et le comble de l'art — est que dans l'icône et dans la caricature nous nous reconnaissons nous-mêmes[425].

[421] Gilles Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », *Voix et Images* [En ligne], vol. 14, n° 3, printemps 1989, p. 410, https://id.erudit.org/iderudit/200794ar (page consultée le 20 mai 2019)..
[422] Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, trad. fr. par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1967, p. 56, dans G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 410. Gilles Marcotte souligne.
[423] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 413.
[424] F. de Chalonge, « Archétype », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 26.
[425] Thomas Pavel, *Comment écouter la littérature?*, Paris, Collège de France/Fayard, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2006, p. 45.

1.3.3 Réflexions sur la périodisation

Roland Barthes écrivait un jour : « [L]'œuvre propose, l'homme dispose[426] ». La dernière question qui se pose à nous sur le plan méthodologique est celle de la périodisation de notre corpus. Autrement dit, comment « disposer » adéquatement de toutes les données qui s'offrent à nous, toutes époques confondues ? Selon Denis Saint-Jacques et Lucie Robert, « [d]evant l'impossibilité de tout raconter, l'histoire littéraire adopte une forme sélective à laquelle elle ne peut échapper […][427] ». Il s'agit donc pour nous de réfléchir au découpage temporel du récit commun du discours culturel (Micheline Cambron) tout tenant compte de « l'entrecroisement du temps de la fiction et du temps de l'histoire[428] », pour reprendre la formule d'Yvan Lamonde. Au sujet de ce défi particulier que nous pose notre objet d'étude, Franco Moretti écrit :

> Literary texts are *historical* products organized according to *rhetorical* criteria. The main problem of a literary criticism that aims to be in all respects a *historical discipline* is to do justice to both aspects of its objects : to work out a system of concepts which are both historiographic and rhetorical. These would enable one to perform a dual operation : to slice into segments the diachronic continuum constituted by the whole set of literary texts (the strictly historical task), but to slice it according to formal criteria pertaining to *that* continuum and not others (the strictly rhetorical task)[429].

Le concept de série culturelle sera pour nous central pour parvenir à accomplir ce double programme, à la fois historiographique et littéraire. Il permettra en outre de regrouper les textes en fonction des différents actes de langage produits à diverses époques, sous le patronage d'un archétype chevalin. Chacune de ces séries regroupera donc un univers fictionnel propre à nous faire découvrir une signification de la société québécoise dans un contexte d'énonciation précis,

[426] R. Barthes, *Critique et vérité*, p. 52.
[427] Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933), « Le nationaliste, l'individualiste et le marchand »*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. XII.
[428] Y. Lamonde, « Quelle histoire nous racontons-nous? […] », p. 107.
[429] F. Moretti, « The Soul and the Harpy. Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography » [En ligne]. L'auteur souligne.

daté historiquement, signification que la simple expérience d'une personne « réelle » ayant vécu à cette époque-là n'aurait pu au mieux qu'appréhender de manière intuitive et vague.

Cela dit, nous développerons notre thèse autour des quatre grandes séries culturelles que nous avons identifiées au cours de nos recherches sur le cheval de papier. Ces séries comportent des frontières relativement fixes sur le plan chronologique, sans être pour autant totalement étanches. Le découpage du récit commun a donc été fait en vertu de quatre contextes d'énonciation particuliers, chacun structuré et balisé par un principe codant (une œuvre-phare, par exemple) éclairant et guidant tout à la fois l'écriture-action des écrivains. La porosité des frontières de chacune des séries culturelles s'explique par le fait que des écrivains ont à l'occasion produit des œuvres inattendues qui, en définitive, annonçaient de façon quasi prémonitoire un changement de paradigme à survenir dans le discours culturel. Il y a donc une certaine part d'arbitraire dans le découpage que nous proposons, quoiqu'il s'apparente, dans une large mesure, au découpage traditionnel proposé par les historiens de la littérature[430]. Bien sûr, l'objectif derrière l'exploitation d'une notion comme celle de la série culturelle n'est pas d'y faire entrer de force les œuvres de manière à présenter une histoire linéaire non problématique, depuis ses premiers balbutiements jusqu'à l'atteinte de sa forme la plus achevée, le mieux réussie.

[430] Donnons ici deux exemples de découpage chronologique de l'histoire littéraire. Dans son ouvrage *La littérature québécoise depuis ses origines* (2003), Laurent Mailhot découpe l'histoire littéraire en trois grandes parties : Première partie : Une littérature coloniale, provinciale; Deuxième partie : Autour de la Révolution tranquille; Troisième partie : La littérature contemporaine (depuis 1974). (L. Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, table des matières) Pour leur part, Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge optent pour un découpage duel, à la fois chronologique et thématique : Première partie : Les écrits de la Nouvelle-France (1534-1763); Deuxième partie : Écrire pour la nation (1763-1895); Troisième partie : Le conflit entre l'ici et l'ailleurs (1895-1945); Quatrième partie : L'invention de la littérature québécoise (1945-1980); Cinquième partie : Le décentrement de la littérature (depuis 1980). (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2007, p. 5-7) Le découpage que propose l'équipe de Maurice Lemire dans *La vie littéraire au Québec* s'apparente pour sa part beaucoup plus à celui que propose Yvan Lamonde dans son *Histoire sociale des idées (1:1760-1896)* (Y. Lamonde, « Quelle histoire nous racontons-nous? […] », p. 106-107) : « 1764-1805 (premier tome), 1806-1839 (deuxième tome), 1840-1869 (troisième tome), 1870-1894 (quatrième tome), 1895-1918 (cinquième tome), 1919-1933 (sixième tome), 1934-1947 (septième tome). » D. Saint-Jacques et L. Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933) […]*, p. XII.

L'« évolution » des mœurs et des idées procédant bien souvent d'une façon aléatoire, par bonds, par reculs, ou encore de manière spiralée, c'est aussi ce que l'on peut s'attendre à découvrir en lisant l'ensemble des œuvres littéraires depuis les origines. Par ailleurs, il faut bien comprendre que de notre point de vue, toutes les œuvres de toutes les séries se valent et qu'il ne sera jamais question de considérer une série subséquente comme étant « meilleure » que la précédente. La mise en récit de toutes ces séries, qui nous parlent de ce qui a été, ce qui est et de ce qui sera possiblement, procédera sans jugement de valeur, sans hiérarchisation. Valeurs et hiérarchies concernent l'histoire de la littérature (palmarès des chefs-d'œuvre) alors que notre préoccupation est plutôt d'étudier l'histoire littéraire par le biais d'un examen attentif d'un ensemble de portraits de la société que nous donnent à voir, par ses figures, les productions symboliques. Bref, le concept de série culturelle ne doit être considéré que pour ce qu'il est : un simple modèle « fédératif » nous permettant de mieux comprendre, de façon générale, la construction des représentations chevalines sur une période de plus de 100 ans, ce qui pourra par la suite nous permettre d'approfondir notre connaissance de l'histoire culturelle de la société québécoise depuis les origines à nos jours.

1.3.4 Présentation des séries culturelles et des archétypes chevalins

Cette histoire culturelle du Québec que nous présentons ici est répartie selon les périodes suivantes :

Première série culturelle (dont nous traiterons très brièvement ci-après) *: Le cheval de la conquête*. Premier archétype chevalin, figure iconique des récits historiques du XIX^{e} siècle marqué au fer de l'historiographie de François-Xavier Garneau qui avait donné au peuple

canadien une fierté nouvelle, ce cheval est souvent représenté sous la forme d'une monture racée. Impliquée dans de nombreux conflits, la noble bête mène avec son cavalier une quête lui permettant de prendre une revanche sur un passé douloureux, celui d'un peuple apparemment « sans histoire et sans littérature » (dixit Lord Durham).

Deuxième série culturelle : La Grise. Le deuxième archétype chevalin est *la Grise*, cette bonne vieille jument du terroir qui pendant un siècle durant nous a conduit sagement, vaillamment, religieusement, de la maison ancestrale à l'église du village, en passant par la terre paternelle. Mais vint un jour où « notre maître le passé[431] » s'est éteint, et la Grise du chanoine Lionel Groulx, comme celle de tous les écrivains du mouvement régionaliste, nous disant « Adieu[432] », s'en est allée.

Troisième série culturelle : Le joual. Survient au cours des années 1960 ce formidable basculement du Québec dans la modernité[433]. Le personnage du *joual*, troisième archétype, apparaît dans la foulée des transformations sociales durant la période charnière de la Révolution tranquille. C'est un cheval « désoss[é][434] », pour reprendre la formule insolente du frère Untel, un cheval en « décomposition ». En faisant de la parole joualisante leur cheval de bataille, les jeunes révolutionnaires de la revue Parti pris dénoncent l'aliénation des Canadiens français causée par une humiliante dépossession politique, économique et culturelle. De leur côté, les écrivains font écho aux intellectuels montés sur leurs grands jouaux en esquissant dans leurs récits des chevaux

[431] Lionel Groulx, *Notre maître, le passé*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1924, 269 p.
[432] Lionel Groulx, « Les adieux de la Grise », *Les rapaillages*, Montréal, « Le Devoir », 1916, 159 p.
[433] « Au moment où Parti pris quitte l'actualité pour entrer dans l'histoire — cette histoire des années 60 qui soudain a fait basculer un peuple dans la modernité —, la revue corrosive de la décennie précédente risque de sombrer dans la nostalgie ou de gagner peu à peu un piédestal mythique. » Lise Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, [Éd. originale : Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975], Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 7.
[434] « Le joual est une langue désossée […]. Le joual ne se prête pas à une fixation écrite. Le joual est une décomposition; on ne fixe pas une décomposition, à moins de s'appeler Edgar Poe. » Jean-Paul Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, texte annoté par l'auteur, préface de Jacques Hébert, [Éd. originale : Montréal, les Éditions de l'Homme, 1960], Montréal, Les Éditions de l'Homme, [1988] 2000, p. 32.

poussifs, des picouilles malingres, des haridelles ployant sous le poids de leur tragique destin à l'image même du peuple colonisé.

Quatrième série culturelle : Le cheval libéré. Parallèlement à l'apparition du joual, ce cheval laid, malade, souvent moribond s'il n'est pas tout à fait mort, on voit poindre à l'horizon la grande horde des chevaux lâchés en liberté. Quatrième archétype de notre typologie équine, *le cheval libéré* surgit des imaginaires débridés sous la forme de personnages chevalins hybrides d'inspiration mythologique, surréaliste ou autre, des personnages humains également, mais des humains aux allures et aux traits chevalins, en somme, des femmes-cheval, des hommes-cheval. Désormais libéré, le cheval ne semble plus vouloir être harnaché à aucune convention littéraire ou idéologique. Mais qui sait ?

1.3.5 Brève présentation de l'archétype de la première série culturelle, le cheval de la conquête

Notre thèse porte principalement sur le XX^e^ siècle, certes; mais les paradigmes culturels que nous analyserons en détail exigent de poser ces bases au siècle précédent. C'est pourquoi nous exposons ici brièvement les conclusions d'une étude sur la représentation du cheval dans les textes narratifs du XIX^e^ siècle. Notre objectif est de présenter le contexte d'époque ainsi que quelques notions et principes préliminaires qui permettent de comprendre la figure chevaline dans une douzaine de romans historiques.

1.3.5.1 Le contexte politique d'époque et l'avènement des Troubles

Depuis la Conquête, les Canadiens sont relativement bien traités par les Anglais qui ont accepté de procéder à des accommodements raisonnables sur le plan social et politique en échange de leur loyauté envers la Couronne britannique. Les nouveaux sujets se montrent redevables lors des guerres canado-américaines de 1775 et de 1812. Ainsi, au début du XIX^{e} siècle, la vie dans le Bas et le Haut Canada se poursuit relativement normalement sous le nouveau régime en place. On assiste à cette époque au développement des institutions parlementaires, à la fondation des premiers journaux français et à l'établissement des programmes de formation dans les collèges classiques. Un nombre de plus en plus important de communautés religieuses émigrées au Canada accompagnent le peuple dans cette nouvelle aventure coloniale. Très effervescente, la vie politique satisfaisait les Canadiens qui, jusqu'aux années 1830, y trouvent leur compte quoique tout ne soit pas parfait. Puis des dérapages surviennent et les leaders francophones dénoncent les injustices dont les francophones sont victimes. On reproche au gouvernement de ne pas tenir ses promesses. Plus les années passent, plus leurs revendications se font véhémentes. Ils exigent avec insistance le respect de leurs droits législatifs, tout en dénonçant avec vigueur les pratiques vexatoires. Cependant, les dirigeants britanniques font la sourde oreille. La tension monte et, en 1837, la Rébellion des Patriotes éclate. Le Canada est ébranlé par cette crise nationale majeure.

À la suite des Troubles de 1837-1838, la communauté francophone est endeuillée. Ce récent événement dramatique ravive chez elle le douloureux souvenir du trauma de la Conquête de 1759 ainsi que celui des autres défaites militaires du passé. Le rapport Durham publié en 1838, qui préconise l'assimilation du peuple canadien-français, jette un autre pavé dans la mare. L'entrée en vigueur de l'*Acte d'Union* en 1841 qui officialise la fusion des deux Canada est

perçue comme très défavorable aux francophones. Cette union politique, qui demeurera en vigueur de 1840 à 1867, ternira beaucoup le rapport entre les Canadiens francophones et le gouvernement.

Dans la foulée de ces bouleversements sociaux et politiques se chevauchent au cours du XIX^e^ siècle deux formes de nationalisme distincts. Dans la première moitié du siècle, il s'agit d'un nationalisme de type parlementaire orienté principalement vers l'action politique et ayant une visée émancipatoire[435]. Les nombreux débats litigieux en Chambre, puis la survenue des Troubles viendront infléchir ce courant dans le sens d'un nationalisme dit « romantique[436] » qui se traduira principalement par la production d'œuvres littéraires et historiographiques. En d'autres mots, résume Yvan Lamonde, il s'agit d'un « nationalisme "culturel", fondé sur et valorisant la "conservation" de la langue, de la religion et des mœurs[437] ». L'œuvre de François-Xavier Garneau sera marquée par ces deux courants.

1.3.5.2 La réécriture de l'histoire par F.-X. Garneau et ses retombées littéraires

Dans son rapport tristement célèbre, Lord Durham avance que les Canadiens sont un peuple sans histoire ni littérature. Replaçant cette affirmation dérogatoire dans son contexte, Fernand Dumont précise le sens qu'il faut lui donner :

> [Lord Durham] ne voulait évidemment pas dire que nous n'avions pas de passé; il constatait que ce passé n'avait pas été haussé au niveau d'une conscience historique où un ensemble d'individus eussent pu reconnaître les lignes d'un même destin, les

[435] Y. Lamonde, *Un coin dans la mémoire*, p. 20.
[436] Selon Louis Francoeur, les trois objectifs chers au « romantisme nationaliste » sont « CONVAINCRE de la mission providentielle de la nation, ÉDIFIER par l'exaltation de la race, ÉCLAIRER par le culte du héros. » L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 461. L'auteur souligne.
[437] Y. Lamonde, *Un coin dans la mémoire*, p. 20.

> repères d'une continuité collective. Nous avions un passé; nous n'avions pas encore de mémoire historique[438].

Dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, un certain nombre de facteurs favoriseront l'émergence d'une *mémoire historique* au sein de la société. Ainsi, poursuit le sociologue, « l'essor de [l]a littérature, les travaux [des] historiens, l'enseignement de l'histoire, les combats politiques et les développements idéologiques qu'ils ont entraînés ont fini par insinuer une mémoire collective dans le corps social[439] ». L'œuvre colossale de Garneau participe donc de cette mouvance de la création d'une mémoire collective.

Au sujet de cette pièce maîtresse, *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, Pierre Savard et Paul Wyczynski écrivent : « Le premier tome voit le jour en 1845, le deuxième en 1846, le troisième en 1848, le quatrième en 1852. L'ouvrage connaît un retentissement considérable : les uns y voient une fresque historique extraordinaire, les autres y trouvent trop de critiques à l'égard de la religion et de la tradition nationale[440]. » Ces critiques affecteront peu le devenir de l'œuvre qui connaîtra une grande fortune. De fait, la production littéraire de la seconde moitié du XIX^e^ siècle a été fortement influencée par l'éveilleur de conscience que fut Garneau considéré comme le premier « historien national » du Québec[441]. Le commentaire de Gilles Marcotte va dans ce sens :

> L'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau n'est pas, comme on dirait chez Menaud, une histoire comme les autres, écrit-il. Elle est la première. Absolument. Certes, il y eut le père Charlevoix, le compilateur Bibaud, un Anglais nommé Smith,

[438] Fernand Dumont, « L'avenir d'une culture », *Raisons communes* (1997), dans Annik-Corona Ouellette, *300 d'essais au Québec*, Montréal, Beauchemin/Chenelière Éducation, coll. « Parcours d'un genre », 2007, p. 174.
[439] F. Dumont, « L'avenir d'une culture », dans A.-C. Ouellette, *300 d'essais au Québec*, p. 174.
[440] Pierre Savard et Paul Wyczynski, « Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires, Tome I : Des origines à 1900*, 2^e^ éd. revue et mise à jour, Montréal, Fides, 1980, p. 348.
[441] Le mythe de Garneau a fortement imprégné le discours culturel au Québec, ce dont témoigne par exemple la création par Laure Conan du personnage de fiction F.-X. Garneau dans *Évangéline de Montbrun* (1884).

> quelques autres, mais l'*Histoire* de Garneau annule au moins symboliquement ce qui la précède et fait figure d'origine absolue[442].

Suivant l'exemple d'historiens européens (Michelet en particulier), Garneau présentera dans ses écrits une nouvelle figure héroïque comme modèle à suivre. Il s'agit du « peuple-héros » qui, selon lui, ne doit pas hésiter à prendre sa place dans l'Histoire. Dans son « Discours préliminaire », l'historien aux vues libérales et émancipatrices encourage le peuple à s'engager dans la cause nationaliste, comme l'ont fait par le passé d'autres peuples assujettis :

> Nous voyons maintenant penser et agir les peuples; nous voyons leurs besoins et leurs souffrances; leurs désirs et leurs joies; ces masses, mers immenses, lorsqu'elles réunissent leurs millions de voix, agitent leurs millions de pensées, marquent leur amour ou leur haine, produisent un effet autrement durable et puissant que la tyrannie même si grandiose et si magnifique de l'Asie. Mais il fallait la révolution batave, la révolution de l'Angleterre, des États-Unis d'Amérique, et surtout celle de la France, pour rétablir solidement *le lion populaire* sur son piédestal[443].

La première série culturelle de notre étude est donc fortement marquée par la présence dans le discours social de cette œuvre incontournable et de ce nouveau personnage pluriel qu'est le peuple…

1.3.5.3 La série culturelle du XIX^e^ siècle selon Louis Francoeur

Dans son article intitulé « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle » paru en 1981, Louis Francoeur a bien mis en évidence l'influence marquante de l'*Histoire* de Garneau sur la production littéraire du XIX^e^ siècle au Canada. Traduisant cette influence dans les termes d'une sémiotique culturelle, il avance donc que cette œuvre constitue le

[442] Gilles Marcotte, « La voie honorable », *Études françaises* [En ligne], vol. 30, n^o^ 3, hiver 1994, p. 49, https://id.erudit.org/iderudit/035952ar (page consultée le 17 octobre 2017).
[443] François-Xavier Garneau, « Discours préliminaire », *Études françaises* [En ligne], vol. 30, n^o^ 3, hiver 1994, p. 12, https://id.erudit.org/iderudit/035950ar (page consultée le 17 octobre 2017). Nous soulignons.

principe codant de la série. Par conséquent, dans toutes les œuvres aux intrigues et aux formes diverses se trouve selon lui une même et unique *référence* qui prend la forme d'un personnage historique, réel ou fictif, incarnation du « peuple-héros ». L'acte illocutoire impliqué dans la mise en scène d'un tel protagoniste (support référentiel) a toujours selon lui une visée nationaliste. Autrement dit, l'écrivain s'attardera à raconter l'histoire et les exploits des braves du pays pour les (re)valoriser, et par ricochet, pour mousser le sentiment de fierté nationale chez tous. Ainsi, écrit Francoeur,

> la prédication qui marque le XIX^e^ siècle québécois tient-elle complètement et uniquement dans l'attribution de l'agir patriotique aux personnages-référentiels, de telle sorte que la proposition unique et intégrale de tous les actes illocutionnaires, (r/p), serait la suivante : « le personnage historique de fiction (r)/ agir patriotique (p) »[444].

Ces concepts théoriques nous permettent donc de comprendre que le personnage chevalin des récits historiques du XIX^e^ siècle sera appelé lui aussi à être un héros patriotique et à agir comme tel au fil de ses aventures. Sous l'impulsion du principe codant de la série (L'*Histoire du Canada* de Garneau), il suivra en quelque sorte le *programme patriotique* mis de l'avant par Garneau. Qu'est-ce à dire? Souvenons-nous qu'inspiré par les Rouges œuvrant au sein de l'Institut canadien de Montréal, mais également par les travaux d'historiens français comme Michelet, Garneau entretient une perspective double sur l'histoire, à la fois libérale (visée émancipatoire, valeur de liberté) et conservatrice (vision romantique de la situation sociale, repli culturel). Par conséquent, la figure du cheval porte les marques de cette double perspective, à la fois *émancipatoire*, mais également *protectionniste*.

Concernant la visée émancipatoire en lien avec la construction du personnage du cheval, il est intéressant de noter que l'étiquette sémantique des héros anthropomorphes aux traits et allures

[444] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 457.

du cheval se trouve souvent bonifiée par la présence d'une métaphore animalière féline, plus précisément celle du « lion populaire » évoquée par Garneau lui-même dans son « Discours ». Il s'agit donc d'un surencodage sémantique ayant pour effet d'augmenter symboliquement la force du personnage humain déjà passablement « héroïsé » par son association (métaphorique ou autre) avec la figure du cheval connotant l'énergie, la fougue, etc.

Cela dit, dans son article « La voie honorable » (1994), Gilles Marcotte apporte un éclairage très intéressant à l'entreprise de Garneau qui s'était beaucoup inspiré des historiens européens pour conceptualiser sa propre histoire du Canada. À la suite de Marie-Hélène Berréhar[445], le critique souligne « la distance que l'historien canadien est forcé de prendre par rapport à l'un de ses grands inspirateurs », Michelet. Au sujet de ce « hiatus », il explique :

> On connaît la richesse paradoxale de l'expression "voie royale" chez Michelet, expression qui transporte dans le peuple la vertu, traditionnellement attribuée aux puissants, aux rois, de gouverner l'histoire[446]. Or, une expression semblable — et radicalement différente — se trouve dans la préface de la troisième édition de l'*Histoire du Canada* (1859), l'adjectif "honorable" supplantant "royale"[447].

Prenant en compte la réalité canadienne (précarité et vulnérabilité du statut des Canadiens français au sein du Canada), Garneau s'est en effet senti obligé de modérer son discours émancipateur, ainsi que le précise Marcotte :

> Par rapport au « royale » qui connote la noblesse, la gloire, l'éclat, le brillant, l'adjectif de Garneau se déclare en retrait, déclare une nécessité de modestie qui sera développée dans la « Conclusion » de l'*Histoire du Canada* (1852). Si le peuple canadien a pu survivre jusqu'à ce moment, dit Garneau, c'est grâce à un conservatisme décidé : « Ils n'étaient pas assez nombreux pour prétendre ouvrir une voie nouvelle aux sociétés, ou se mettre à la tête d'un mouvement quelconque à

[445] Marie-Hélène Berréhar, *Le Peuple dans l'œuvre de François-Xavier Garneau et de Jules Michelet*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1992.
[446] Marcotte note que « Le grand ouvrage de Paul Viallanex sur Michelet porte précisément ce titre : *La Voie royale, Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris, Flammarion, 1971. » G. Marcotte, « La voie honorable », p. 65.
[447] G. Marcotte, « La voie honorable », p. 65.

> travers le monde. Ils se sont resserrés en eux-mêmes, ils ont rallié tous leurs enfants autour d'eux, et ont toujours craint de perdre un usage, une pensée, un préjugé de leurs pères, malgré les sarcasmes de leurs voisins ». Et conservateur, peu ambitieux, le peuple canadien doit le demeurer pour survivre encore : « Que les Canadiens soient fidèles à eux-mêmes, qu'ils soient sages et persévérants, qu'ils ne se laissent pas séduire par le brillant des nouveautés sociales ou politiques! »

Cet ajustement que fait subir Garneau au discours patriotique de l'historien français Michelet afin de l'adapter de manière réaliste au contexte canadien, le cheval de papier en sera tributaire. De fait, cette donne établit les contours d'un archétype chevalin représentatif des textes de la première série culturelle. Puisque le héros humain de la première série culturelle, selon Francoeur (lui-même inspiré par Garneau) est un personnage historique collectif de type « peuple-héros », l'on trouve au sein des récits des chevaux du peuple. À l'instar de leur maître, ils devront eux aussi suivre, en quelque sorte, la « voie honorable », c'est-à-dire militer par leur *être* et leur *faire* pour le nationalisme canadien, tout en gardant une contenance marquée par la modestie et la réserve. Sa survie en dépendra. En somme, ils incarnent des chevaux-patriotes de type modéré.

1.3.5.4 Le cheval de papier au service de l'histoire

Comme l'ont bien documenté plusieurs historiennes et historiens, notamment Claude Richer et Pearl Duval (*Le cheval canadien. Histoire et espoir*, 2015), les chevaux de cavalerie ont bel et bien existé au temps du Régime français, puis sous le régime militaire anglais[448]. Notre intérêt se porte pour notre part sur la forme et l'agir des chevaux (canadiens et autres) dans les corps de cavalerie nord-américains *fictifs*, précisément ceux imaginés par les écrivains du XIX^e^ siècle auteurs de romans historiques. Leurs représentations, inspirées bien sûr par les faits *réels* (présence attestée de chevaux dans les théâtres de guerre de l'époque coloniale), porteuses de

[448] Voir à ce propos C. Richer et P. Duval, *Le cheval canadien […]*, p. 64-70.

marques idéologiques, nous offrent une *interprétation* sur les événements historiques qu'il nous incombe de débusquer et d'analyser. À ce chapitre, un autre analyste nous a précédée sur cette voie exégétique, et il semble pertinent de nous inspirer de ses réflexions dans le cadre de notre étude sur les personnages chevalins de cavalerie (ou autres).

Dans *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français* (1970), Maurice Lemire a étudié les œuvres se rapportant à deux grandes catégories de thèmes (positifs et négatifs) se retrouvant dans les fictions historiques. Dans la première section traitant des thèmes « positifs », il aborde les récits dont le cadre diégétique est celui du début de la colonie française en terre d'Amérique. En bref, les personnages héroïsés de ce groupe sont le missionnaire, le coureur des bois et le soldat. Historiquement, il y avait très peu de chevaux à l'époque de la Nouvelle-France de sorte que, dans la fiction, ils sont pratiquement absents. En fait, nous n'en avons trouvé qu'un seul par le biais d'une recherche par mots-clés dans le *Dictionnaire des œuvres littéraire du Québec* (Il s'agit de *L'Algonquine. Roman des jours héroïques du Canada sous la domination française,* 1910, de Rodolphe Girard) et ce dernier n'a pas un rôle important dans la diégèse, donc nous l'avons écarté pour nous concentrer plutôt sur les spécimens, fort nombreux, de l'autre groupe. En effet, il y a beaucoup de chevaux regroupés sous la bannière des « thèmes négatifs ». Le corpus d'étude de Lemire comportait 45 œuvres réparties selon des sujets particuliers, soit divers enjeux militaires ou politiques jalonnant l'histoire du pays. Nous avons pour notre part retenu 13 œuvres de ce groupe (donc environ le tiers du corpus de Lemire) et avons répertorié tous les chevaux qui s'y trouvent.

La déportation des Acadiens (1/6)
Napoléon Bourassa, *Jacques et Marie*, dans *la Revue canadienne* (1864)

La trahison de Bigot (2/10)
Joseph Marmette, *L'Intendant Bigot* (1872)

Edmond Rousseau, *Le Château de Beaumanoir* (1886)

Les conséquences de la conquête (2/3)
P.-A. de Gaspé, *Les anciens Canadiens* (1863)
Laure Conan, *La sève immortelle* (1925)

Les guerres canado-américaines (2/9)
Joseph Doutre, *Les fiancés de 1812* (1844)
Joseph Marmette, *La fiancée du rebelle*, dans *la Revue canadienne* (1875)

Les troubles de 1837 (6/17)
Georges de Boucherville, *Une de perdue, deux de trouvées*, dans *la Revue canadienne* (1864)
Honoré Beaugrand, *Jeanne la fileuse* (1874)
Napoléon Legendre, *Annibal* (1891)
Ernest Choquette, *Les Ribaud, idylle de 1837* (1898)
Adèle Bibaud, *Les fiancés de Saint-Eustache* (1910)
Robert de Roquebrune, *Les habits rouges* (1923)

Notre lecture de ce corpus nous a permis de découvrir des sujets appartient à deux sous-catégories de *chevaux de la Conquête*. Tout d'abord, il y a celle des chevaux du Même, c'est-à-dire ceux impliqués auprès des Canadiens (officiers, soldats ou patriotes) ou des Français (gestionnaires de la colonie à l'époque de la Nouvelle-France). Dans presque tous les cas, les chevaux du bon peuple héroïque sont à l'image de leurs maîtres, ni assez nombreux ni assez fort pour envisager « une voie nouvelle [pour leur société d'appartenance], ou se mettre à la tête d'un mouvement quelconque ». Ils adoptent donc une stratégie défensive, ce qui implique qu'ils demeurent « resserrés en eux-mêmes », « fidèles à eux-mêmes ». Autrement dit, ils optent pour une posture conservatrice dénuée de grandes ambitions. Il s'agit surtout de chevaux de ferme (cultivateur) vivant dans un milieu au « climat rude et sévère[449] » et par conséquent, ils doivent agir pour se préserver, « veiller à [leur] propre conservation ». On trouve un exemple de ce type de cheval que chevauche un petit garçon chargé d'aviser les habitants que les Anglais arrivent

[449] Expression de René Dionne, « La patrie littéraire », dans Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, L'Hexagone, 1994, tome I, p. 407.

pour brûler les maisons dans *Les anciens Canadiens* de Philippe-Aubert de Gaspé père. Ensuite, dans la seconde catégorie, se trouvent les chevaux du conquérant anglais. Ils sont tous (sauf erreur) des entités figuratives hippomorphes anonymes non dotées d'individuation. Elles sont les montures des gestionnaires de la nouvelle colonie anglaise ou des militaires anglais.

Notre étude nous permet de croire qu'il y a bel et bien coïncidence entre *l'être* et *l'agir* chevalin et ceux de l'humain auquel il est associé, renforçant ainsi le sens de l'œuvre. En schématisant à l'extrême, on peut dire que la thèse de Lemire se résume à deux points :

> Un regard rapide sur la formation du sentiment national en Europe nous montre que les thèmes positifs en particulier reflètent l'idéologie courante chez les peuples conquis. Les thèmes négatifs au contraire expriment un sentiment assez paradoxal : le tiraillement entre la fidélité à l'Angleterre et le désir de liberté[450].

Par ailleurs, note Lemire, les œuvres semblent « développ[er] une sorte de messianisme compensateur et cultiv[er] des héros nationaux capables d'enthousiasmer le peuple. Ce n'est toutefois pas un nationalisme ouvert. Les aspirations à la liberté sont voilées, et les romanciers osent à peine s'exprimer sous le couvert de la fiction romanesque[451] ».

Nos résultats de recherche sur le *cheval de la Conquête* vont dans ce sens. Sur le plan du *faire*, la bête devrait selon la logique propre au genre historique souscrire essentiellement à un rôle actantiel de type *adjuvant* et à un rôle thématique de *destrier* (monture de combat) dans un contexte militaire. Cependant, même lorsqu'il se trouve dans un récit mettant en scène la déportation des Acadiens, la Conquête anglaise, les guerres canado-américaines ou les Troubles de 1837, le cheval est le plus souvent représenté dans le cadre d'intrigues amoureuses et, en définitive, aidera davantage à gagner des cœurs que des batailles.

[450] M. Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, p. 227.
[451] M. Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, p. 237.

Le cas de figure suivant montre bien la validité de la thèse de l' « ambivalence » constitutive du personnage héroïsé avancée par Lemire. Il s'agit d'ailleurs du seul personnage chevalin de cette série qui mériterait le titre de « héros de guerre ». Il se trouve dans le roman *Les fiancés de 1812* (1844) de Joseph Doutre. C'est la monture de Grand, un Canadien français expatrié, être surdoué aux nombreuses qualités, qui se lance à la conquête du monde occidental *et* oriental (rien de moins) à dos de son superbe étalon arabe, cela pendant toute la durée de son long séjour à l'étranger. Ce déplacement spatial, très étonnant, pourrait être compris comme une stratégie compensatrice mise en œuvre par l'auteur qui mettrait en quelque sorte à distance de la *doxa* de l'époque, discours nationaliste conquérant que tiennent les « Rouges », tenants du libéralisme progressiste. En effet, à défaut de pouvoir représenter le Canadien comme un combattant victorieux en sol québécois, l'auteur dote sa fiction d'un personnage plus « grand » que nature (son nom le dit bien) qui se bat en héros magnifique partout dans le monde… sauf au Québec, lui épargnant ainsi l'odieux de devoir tenir le rôle réaliste du « vaincu ». Mise en scène d'une gloire militaire fictive compensatoire, donc, la translation spatiale permettrait ainsi de réaliser une sorte de revanche symbolique sur le conquérant britannique qui a la mainmise sur la nation canadienne-française. Mais on peut voir là également l'aveu d'un échec, d'autant plus que le personnage cache sa véritable identité à tous, y compris aux membres de sa propre famille. En définitive, choisissant de ne pas exposer son héros aux combats qui se déroulent au pays, Doutre nous révèle que le Canadien ne peut être conçu autrement que comme un « patriote pathétique », selon l'expression de Robert Major, un sujet qui voudrait agir en conquérant, mais se trouvant incapable d'incarner ce rôle, va jusqu'à voiler son identité. D'où l'habile recours à une figure chevaline exogène, signe d'une désolidarisation complète de la cause patriotique nationaliste.

En résumé, disons que la représentation du cheval dans le contexte de la première série culturelle va dans le sens de ce « sentiment assez paradoxal » ressenti après la Conquête. Autrement dit, il n'y a pas de chevaux très « conquérants », du côté des Canadiens français du moins.

1.3.5.5 Tableau récapitulatif de la première série culturelle

TABLEAU RÉCAPITULATIF DE LA PREMIÈRE SÉRIE CULTURELLE	
NOTIONS	Caractérisation
IDÉOLOGIE ET VALEURS	Idéologie libérale (dans la première moitié du XIX^{e} siècle surtout, et qui s'estompe dans la seconde moitié) • Valeurs : émancipation politique, liberté Idéologie de conservation clérico-nationaliste qui demeurera très prégnante jusqu'au milieu du XX^{e} siècle. • Valeurs : la religion, la langue, l'agriculture, le culte du passé
COURANTS INTELLECTUELS ET LITTÉRAIRES	– Nationalisme libéral : la création de l'Institut canadien de Montréal en 1844, foyer du libéralisme canadien-français, s'inscrit dans cette mouvance axiologique. – Nationalisme conservateur : Le « mouvement littéraire en Canada » (1860) instigué entre autres par l'abbé Henri-Raymond Casgrain participe de ce courant.
GENRES NARRATIFS DE PRÉDILECTION	• Roman historique • Roman d'aventures
ARCHÉTYPE CHEVALIN	Le cheval de la Conquête
PRINCIPE CODANT	*Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, (1845, 1846, 1848, 1852) de François-Xavier Garneau Preuves à l'appui sur l'influence de ce livre. • **Gilles Marcotte (1994)** : « L'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau n'est pas, comme on dirait chez Menaud, une histoire comme les autres, écrit-il. Elle est la première. Absolument. Certes, il y eut le père Charlevoix, le compilateur Bibaud, un Anglais nommé Smith, quelques autres, mais l'*Histoire* de Garneau annule au moins symboliquement ce qui la précède et fait figure d'origine absolue[452]. » • **M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge (2007)** : « Le mouvement littéraire de 1860 embrasse un ensemble de textes qui ont surtout en commun de donner du poids à l'idée de littérature nationale. Des textes publiés plus tôt, comme l'*Histoire du Canada de Garneau*, sont réédités. […] De façon générale, les genres privilégiés sont ceux qui font appel au passé, que ce soient

[452] G. Marcotte, « La voie honorable », p. 49.

	les ouvrages proprement historiques, les romans, les contes ou les légendes qui permettent de conserver la mémoire de la tradition canadienne-française[453]. »
ACTES D'ÉNONCIATION HÉTÉROGÈNES[454]	CORPUS D'ŒUVRES VARIÉES (voir « Corpus de la première série culturelle ») Chaque œuvre comporte son propre cadre diégétique, ses protagonistes qui vivent des aventures singulières, distinctes de celles des personnages des autres récits de la série
ACTES DU CONTENU PROPOSITIONNEL HOMOGÈNES[455] : MÊME RÉFÉRENCE (même type de représentation; même type de personnage héroïsé)	PERSONNAGE DU « PEUPLE-HÉROS » Le héros de la première série culturelle est un personnage historique collectif. Il s'agit du « peuple-héros » mis de l'avant par F.-X. Garneau dans son *Histoire du Canada*, figure qui lui a été inspirée par Michelet (Révolution française) : • **F.-X. Garneau** : « Tout démontre que les Français établis en Amérique ont conservé ce trait caractéristique de leurs pères, cette puissance énergique et insaisissable qui réside en eux-mêmes et qui, comme le génie, échappe à l'astuce de la politique aussi bien qu'au tranchant de l'épée. Ils se conservent, comme type, même quand tout semble annoncer leur destruction. Un noyau s'en forme-t-il au milieu de races étrangères, il se développe, en restant isolé, pour ainsi dire, au sein de ces populations avec lesquelles il peut vivre, mais avec lesquelles il ne peut s'incorporer[456]. » • **Fernand Ouellet (1994)** : « Ainsi un petit peuple, quoi que d'essence supérieure, avait été conquis. Les administrateurs et les fonctionnaires français, surtout au niveau plus élevé, avait été remplacés par des Anglais. Le commerce était tombé entièrement dans les mains des conquérants[457]. »
ACTE ILLOCUTIONNAIRE HOMOGÈNE : MÊME PRÉDICATION	Même prédication : AGIR PATRIOTIQUE → de type NATIONALISTE « CULTUREL » OU « ROMANTIQUE » (par opposition au nationalisme « libéral », « parlementaire », à visée politique

[453] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 58.

[454] « En premier lieu, il apparaît avec évidence qu'à l'intérieur de cette même série culturelle, les ACTES D'ÉNONCIATION sont protéiformes et obéissent à des lois génériques de structuration diverses. Ainsi apparaissent simultanément au Québec dans le milieu du XIX^e^ siècle des discours romanesques, poétiques et dramatiques qui n'ont de commun au plan de l'acte d'énonciation que d'utiliser une suite de mots, de phrases ou de dialogues en conformité avec les lois de leur genre respectif. » L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 456. L'auteur souligne.

[455] « Cependant on devrait éviter de croire […] que ces actes d'énonciation différents produits par des locuteurs différents sont tout naturellement porteurs de contenus différents. Au contraire, dans cette même série culturelle, tout en effectuant des actes d'énonciation hétérogènes génériquement, les locuteurs semblent avoir accompli des ACTES PROPOSITIONNELS et ILLOCUTIONNAIRES homogènes. À certaines conditions et suivant certaines règles toutefois. » L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 456. L'auteur souligne.

[456] François-Xavier Garneau, dans Fernand Ouellet, dans Marcel Trudel, William J. Eccles, Ramsay Cook et Fernand Ouellet, « Témoignages d'historiens », *Études françaises* [En ligne], vol. 30, n^o^ 3, hiver 1994, p. 127, https://id.erudit.org/iderudit/035956ar (page consultée le 17 octobre 2017).

[457] Fernand Ouellet, dans M. Trudel, W.J. Eccles, R. Cook et F. Ouellet, « Témoignages d'historiens », p. 126.

	« émancipatoire »)
(Même intention illocutoire; même effet perlocutionnaire recherché)	Valeur illocutoire de l'acte de langage (c'est-à-dire « l'intention manifestée par l'auteur[458] ») identique d'une œuvre à l'autre (autrement dit, même intention du locuteur, même signification du texte) : → *RACONTER* : « Je raconte que les héros patriotiques agissent de façon patriotique. » → *INCITER À IMITER L'EXEMPLE* : **Louis Francoeur (1981)** : « Les préfaces des romans, par exemple, illustrent à l'envi cette nécessité qu'éprouvent les locuteurs de voir cette autre intention reconnue par leurs allocutaires, comme en témoignent ces lignes qui peuvent résumer tous ces propos liminaires : "Ces pages que j'ai consacrées à (la) mémoire (de nos pères) et que je vous offre (...), si elles peuvent faire verser quelques larmes nouvelles sur les souffrances oubliées (...) si elles servent à retremper nos cœurs dans leur foi et leurs vertus de toutes sortes, et nous engagent à imiter leur exemple dans toutes les circonstances difficiles qui sont encore réservées à notre existence nationale, alors je n'aurai pas entrepris une tâche inconsidérée"[459]. » « Écrire étant une forme de comportement régi par des règles, il devenait impérieux pour eux que ces mêmes règles soient respectées afin que la signification de leur acte de langage littéraire soit reconnue. Règles constitutives qui "créent et définissent de nouvelles formes de conduite", que nous pouvons regrouper sous l'appellation de conduite patriotique, règles normatives qui gouvernent des formes de conduite déjà existantes et qui ont trait notamment aune certaine conception et une certaine utilisation des genres littéraires en vigueur dans la série culturelle, comme par exemple le modèle qu'offrait pour le roman historique l'œuvre de Walter Scott. Ainsi le genre romanesque deviendra-t-il "récit historique édifiant" et le genre dramatique "drame historique", se conformant en cela au rejet par l'Institution des œuvres de fiction romanesques et dramatiques toutes aussi "frivoles et scandaleuses" qui avaient cours dans la série culturelle française de la même époque[460]. » Expression de ces désirs (témoignage et exemple à imiter) par François-Xavier Garneau dans son « Discours préliminaire » (1845) : • « Mais quoiqu'on fasse, la destruction d'un peuple n'est pas chose aussi facile qu'on pourrait se l'imaginer et la perspective qui se présente aux Canadiens, est, peut-être, plus menaçante que réellement dangereuse. Néanmoins, il est des hommes que l'avenir inquiète, et qui ont besoin d'être rassurés ; c'est pour eux que nous allons entrer dans les détails qui vont suivre. L'importance de la cause que nous défendons nous servira d'excuse auprès du lecteur. […] nous croyons à l'existence future de ce peuple dont l'on regarde l'anéantissement, dans un avenir plus ou moins éloigné, comme un sort fatal, inévitable[461]. » • « Non, homme d'espérance, l'on n'entendra jamais ma voix prédire le malheur; homme de mon pays ; l'on ne me verra jamais, par crainte ou par intérêt,

[458] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 14.
[459] Napoléon Bourassa, *Jacques et Marie*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866, dans L.Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 458.
[460] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 459. La citation est de Searle.
[461] F.-X. Garneau, « Discours préliminaire », p. 22.

	calculer sur sa ruine supposée pour abandonner sa cause. […] Mais, dans le vrai, cette existence du peuple canadien n'est pas plus douteuse aujourd'hui, qu'elle ne l'a été à aucune époque de son histoire. Sa destinée est de lutter sans cesse […][462]. » • « En effet, ce qui caractérise la race française, par-dessus toutes les autres, c'est " cette force secrète de cohésion et de résistance, qui maintient l'unité nationale à travers les plus cruelles vicissitudes et la relève triomphante de tous les obstacles."[463] » • « Rien ne prouve que les Français établis en Amérique aient perdu, au contraire, tout démontre qu'ils ont conservé, ce trait caractéristique de leurs pères, cette puissance énergique et insaisissable qui réside en eux-mêmes, et qui, comme le génie, échappe à l'astuce de la politique comme au tranchant de l'épée. Il se conserve, comme type, même lorsque tout semble annoncer sa destruction[464]. »
EFFET PERLOCUTIONNAIRE[465]	Il s'agit pour chaque œuvre produite au sein de la série d'évaluer « sa capacité à agir sur le lecteur[466] ». Dans le cas de l'*Histoire* de Garneau, l'effet a été attesté a posteriori par la critique universitaire : • **Louis Francoeur (1981)** : « Pratiquement, nous possédons de nombreux témoignages que des effets perlocutionnaires ont été produits dans notre série culturelle, témoignages que nous regrouperons sous les trois objectifs chers au romantisme nationaliste : CONVAINCRE de la mission providentielle de la nation, ÉDIFIER par l'exaltation de la race, ÉCLAIRER par le culte du héros. De telle façon qu'à l'acte illocutionnaire unique d'exhortation patriotique correspond dans la série culturelle un acte perlocutionnaire unique qui est celui de former la conscience nationale par la connaissance du passé[467]. »

[462] F.-X. Garneau, « Discours préliminaire », p. 23.
[463] F.-X. Garneau, « Discours préliminaire », p. 24.
[464] F.-X. Garneau, « Discours préliminaire », p. 24-25.
[465] Effets perlocutionnaires : « [E]ffets qu'il peut produire sur les pensées, les actions, les comportements des allocutaires. […] de façon théorique, nous devons prendre en compte que les actes illocutionnaires peuvent être aussi des actes perlocutionnaires. » L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 461.
[466] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 14.
[467] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 461. L'auteur souligne.

2 LA GRISE

> [E]lle avait une histoire, la Grise. Elle était née là, il y avait vingt-six ans, sur cette quatrième terre du rang des Chenaux de la paroisse de Saint-Michel. Elle y avait grandi, avait brouté dans tous les prés, labouré, hersé, fauché, râtelé, charrié dans toutes les pièces; elle avait été le cheval pour sortir, le cheval pour travailler, la jument pour rapporter. Sa vie s'était mêlée à celle de la ferme, à la vie de ses maîtres, à la vie des enfants. La Grise, autant le dire, était regardée comme de la maison[1].
>
> Lionel Groulx, « Les adieux de la Grise » (1916)

2.1 Présentation de « l'inventeur de la Grise », Lionel Groulx, et du contexte de l'époque

Historien et homme de lettres prolifique[2], Lionel Groulx (1878-1967) est un personnage incontournable de l'histoire du Québec[3]. Selon Jean Éthier-Blais, « l'abbé Groulx et son œuvre ont suscité notre temps, comme Garneau avait suscité le sien[4] ». Après ses études classiques au Séminaire de Sainte-Thérèse-de-Blainville et ses études théologiques au Grand Séminaire de Valleyfield, il est ordonné prêtre en 1903. Il cofonde à cette époque un mouvement d'action catholique, l'Association catholique de la jeunesse canadienne-française (A.C.J.C.). Enseignant

[1] Lionel Groulx, « Les adieux de la Grise », *Les rapaillages. Contes*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1916], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 26.

[2] « Indubitablement, Lionel Groulx est un des auteurs québécois ayant le plus écrit. » (Marie-Pier Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, Montréal, Leméac Éditeur Inc. 2003, p. 10) « Giselle Huot, dans son introduction au premier tome de la correspondance, dresse le bilan suivant de l'œuvre entière de Groulx : 31 ouvrages touchant l'histoire, la littérature intime et la fiction en 40 volumes, qui ont entraîné 56 rééditions et réimpressions; 55 brochures et 11 ouvrages en collaboration. Cet ensemble totalise quelque 11 500 pages imprimées pour les seules éditions originales. Ajoutons à cela plus de 200 articles de revues et de journaux, plusieurs écrits divers et, bien sûr, une correspondance de 3 425 lettres, entretenues avec 3 737 correspondants. » Pierre Hébert, « Lionel Groulx, mesures d'une œuvre littéraire. Présentation », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 8, https://id.erudit.org/iderudit/201065ar (page consultée le 7 mars 2019).

[3] « [Lionel] Groulx […] personnage historique majeur de la culture québécoise, auquel on ne cesse de se référer, que ce soit sur le mode de la filiation ou par celui, plus polémique, de la dénégation. » Jacques Pelletier, « Avant-propos. Lionel Groulx écrivain », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 4, https://id.erudit.org/iderudit/201065ar (page consultée le 7 mars 2019).

[4] Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski, « Lionel Groulx », *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* [En ligne], Édition mise à jour, corrigée et augmentée, Montréal, Éditions Fides, 1989, http://services.banq.qc.ca/sdx/dalfan/document.xsp?app=ca.bnquebec.sdx.dalfan&db=DALFAN&id=0766 (page consultée le 3 juillet 2019).

au collège de Valleyfield, il interrompt quelques années cette première carrière pour suivre une formation en philosophie et en théologie à l'Université de Minerve de Rome (1906-1908) et en littérature et philosophie à l'Université de Fribourg, en Suisse (1908-1909). De retour au pays, débute pour lui dès 1915 une longue carrière professorale à l'Université Laval de Montréal où il occupe la première chaire d'histoire du Canada jusqu'en 1949. Parallèlement à ses occupations pédagogiques, l'abbé Groulx devient très tôt un animateur culturel dévoué à la cause du nationalisme canadien-français. En 1917, il participe à l'*Action française*, revue dont il est le premier rédacteur en chef et qu'il dirigera de 1920 à 1928. Il collabore également à divers périodiques et journaux (*Le Devoir*, *Le Quartier latin*, *La Vie nouvelle*, *La Revue canadienne*, *La Revue trimestrielle*, *Liaison*, *L'Action nationale*, etc.). Sa vie et son œuvre sont couronnées par divers prix et récompenses. Décédé le 23 mai 1967, il reçoit des funérailles d'État.

Très influent sur la scène culturelle canadienne-française de la première moitié du XX^e^ siècle[5], Lionel Groulx a tenu principalement deux grands rôles tout au long de sa vie, celui de berger, qu'a bien mis en lumière Marie-Pier Luneau dans son étude *Lionel Groulx. Le mythe du berger* (2003), et celui de preux chevalier, qu'elle a aussi noté et auquel nous nous intéressons tout particulièrement. Cherchant à recréer la grande épopée de la patrie en mêlant le merveilleux au réel et le mythe à l'histoire, empruntant tantôt à la chanson de geste médiévale, tantôt à la bucolique poésie pastorale de l'Antiquité, le chanoine Groulx n'a eu de cesse de chanter les hauts faits des héros du passé glorieux de la nation et de louanger l'admirable destinée de son bon « petit peuple ». Avec cette image du chevalier en tête, nous examinerons les grands jalons de sa

[5] « Ses conférences, essais et discours, comme ceux qu'il a recueillis en 1924 dans le premier volume de *Notre maître le passé*, font de Lionel Groulx l'intellectuel le plus influent de cette époque. » Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2007, p. 196.

longue et fructueuse carrière sur les planches du grand théâtre national en lien avec le contexte socioculturel et politique de l'époque.

2.1.1 Sous les feux de la rampe : le chevalier conquérant Lionel Groulx

Dans son premier roman paru en 1922, *L'appel de la race*[6], Alonié de Lestres (pseudonyme de Lionel Groulx) met en scène plusieurs figures de chevalier : le « chevalier de Saint-Louis » (*LAR*, 27), noble ancêtre venu de France, le héros Jules de Lantagnac, qui fréquente « la chevalerie de Colomb » (*LAR*, 140), le « chevalier aux bottes évasées, au large feutre ancien, […] Samuel de Champlain [statufié], un héros de race française, le fondateur de la Nouvelle-France » (*LAR*, 49), et tous ceux encore qui peuplent les « histoires de chevalerie » de l'enfant de Lantagnac :

> Je retrouve là mes chansons de geste les plus belles, dit-elle à son père. Les guerres iroquoises, l'exploit de Dollard, de Madeleine de Verchères, la découverte du Mississippi, celle de l'Ouest, les randonnées de *nos chevaliers à la baie d'Hudson*, les actes de nos martyrs, c'est de l'épopée toute pure, n'est-il pas vrai? De *la grande épopée chevaleresque*, avec de la matière chrétienne et en quel cadre! Il y a mieux! ces lectures me ramènent aussi je ne sais quel souvenir, quelle résurrection d'une vieille âme héréditaire. (*LAR*, 65-66. Nous soulignons.)

À l'image de ses personnages, le romancier se fera lui-même grand chevalier. Deux phares, deux « principes » le guideront tout au long de son odyssée donquichottesque : « La Religion et la Patrie! Tels seront les deux amours constants de ma vie, écrit-il le 15 septembre 1898. À quelque

[6] Lionel Groulx, *L'appel de la race. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1922], Montréal, Groupe Fides inc., coll. « Biblio Fides », 2015, 230 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LAR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

carrière que Dieu me destine, mon cœur, mon âme, ma vie est à ces deux grands noms[7]. » Et toute une carrière ce fut.

Dans son enfance, rien ne prédisposait Lionel Groulx à un avenir aussi riche sur le plan intellectuel[8]. L'historien, éducateur, homme d'action et écrivain né à Vaudreuil le 13 janvier 1878 dans une famille de cultivateurs est avant tout un « [f]ils de paysan ». Il le demeurera d'ailleurs toute sa vie, comme le soulignent les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* : « Groulx reste profondément attaché, en tant qu'intellectuel et prêtre, à la vie rurale et aux valeurs familiales[9]. » Cela transparaît notamment dans *L'appel de la race* (1922). S'adressant à son ami le Père Fabien, Jules de Lantagnac se confie :

> Père, vous êtes un fils de la terre comme moi. Donc vous avez dû goûter, une fois ou l'autre, aux bonnes rêveries du soir, au bout du champ? […] Moi, presque chaque jour, quand venait six heures, je partais, j'allais m'asseoir, comme au temps de mon enfance, sur la clôture du trait-carré, au bout du dernier cintre. Sans jamais m'en fatiguer, je contemplais les longues étendues de labour et de verdure. J'avais là, devant moi, *le champ de bataille de mes ancêtres, les vieux défricheurs, les vainqueurs des forêts vierges*. Effort obstiné, violent qui absorba la vie de cinq générations. Et pourtant, par quelle merveille, ce peuple d'une vie si rude est-il resté de visage si serein, d'âme si joyeuse? (*LAR*, 39-40. Nous soulignons.)

Selon Anne Courtemanche, Lionel Groulx est un « [h]omme de fidélité — soldat, croisé, comme il aimait à l'écrire[10] ». En 1912, il signe son premier ouvrage, *Une croisade d'adolescents*[11], qui relate sous la forme de l'essai une expérience vécue auprès d'étudiants de Valleyfield. Il s'agit en

[7] Fondation Lionel Groulx, Spicilège 1898-1899, dans Anne Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, M.A. (Études françaises), Université de Montréal, 1973, f. 1.
[8] « Dans le climat de pauvreté intellectuelle qui règne alors et qu'il déplorera vivement, Lionel Groulx travaille avec application, lit beaucoup et rêve d'écrire. Déjà se dessine le maître à penser, le chef et l'homme d'action. » A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 1.
[9] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 195.
[10] A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 1.
[11] Lionel Groulx. *Une croisade d'adolescents*, Québec, Imp[rimerie] de l'Action sociale limitée, 1912, XVII, 264 p.

quelque sorte d'un « projet de régénération de la race canadienne-française[12] » fondé sur les deux principes énoncés plus haut, le catholicisme et le nationalisme, ainsi que le résume Laurier Renaud : « L'auteur invite la jeunesse au dépassement patriotique, à la fidélité envers les valeurs chrétiennes, à l'accomplissement humain sous toutes ses formes[13]. » Ce qui frappe dans ce discours, c'est la tonalité épique que l'auteur lui confère. Ainsi référera-t-il aux étudiants comme à des « petits Percevals [*sic*] [...] à l'âme vierge et claire », « partis à la conquête de tous les saints Graals[14] ». Mais il se défend bien de chercher, par le biais de son essai, à embrigader les esprits. « Si j'ai parlé de < chanson de geste > et de < cantilène >, écrit l'abbé Groulx, ce n'est ni le poème, ni le roman de l'apostolat, que j'ai voulu écrire; c'est une histoire[15]. » Selon Renaud, il s'agit bien d'une fausse prétention à l'histoire puisqu'en définitive, le prosélytisme l'emporte de loin. Marie-Pier Luneau est du même avis : « [L]'œuvre, par l'exemple de la croisade qui a eu lieu à Valleyfield, est un vigoureux coup de fouet, un appel à l'action. Tout l'enseignement de Groulx au début du siècle s'y trouve en quelque sorte résumé[16] ». C'est dire à quel point Lionel Groulx « possède […] une sensibilité exacerbée et un penchant pour le combat, pour les luttes chevaleresques au nom de grands idéaux[17] ».

Cela dit, l'œuvre de Groulx s'inscrit dans le cadre de la deuxième série culturelle. Le survol de la période historique associée nous permettra d'examiner les enjeux auxquels sera

[12] Laurier Renaud, « Une croisade d'adolescents », dans Maurice Lemire (dir.), avec la coll. de Gilles Dorion, André Gaulin et Alonzo Le Blanc, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, 2e éd. revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1987, p. 1109.
[13] L. Renaud, « Une croisade d'adolescents », p. 1109.
[14] L. Groulx, *Une croisade d'adolescents*, dans L. Renaud, « Une croisade d'adolescents », p. 1110.
[15] L. Groulx, *Une croisade d'adolescents*, dans L. Renaud, « Une croisade d'adolescents », p. 1110.
[16] M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 38.
[17] M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 24.

confronté l'abbé Groulx tout au long de sa grande aventure clérico-nationaliste, lui qui a à cœur d'écrire « un récit aux dimensions épiques[18] » : « le grand récit de l'Amérique française ».

2.1.2 Conjoncture économique, politique et socio-culturelle du début du XXe siècle

Au début du XXe siècle, sous l'effet de diverses pressions externes et internes, la société canadienne-française subit de profondes transformations qui ravivent les passions en lien avec la question identitaire[19]. Le topos de « la précarité et la faiblesse des Canadiens français », souvent utilisé par les élites[20], sert à justifier la mise en place de mesures d'urgence visant à assurer la survie nationale. Voyons ces périls auxquels la nation est si dangereusement exposée. Mais tout d'abord, un regard sur la conjoncture économique du XIXe siècle s'impose.

On se souviendra qu'au lendemain de la Conquête de 1759, les Canadiens sont refoulés vers la campagne où ils survivent tant bien que mal en autarcie. Dans un article intitulé « Au sol,

[18] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 197. La prochaine citation se trouve à la même page.

[19] Nova Doyon, « Le projet de nationalisation de la littérature canadienne-française de Camille Roy », dans Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe, *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 75.

[20] Comme le soulignent les auteurs de *La vie littéraire au Québec*, « [d]e 1919 à 1933, les principales forces politiques opposées au Parti libéral ne sont pas celles du Parti conservateur, mais celles des groupes se disant non partisans. Une large part de l'évolution idéologique et sociale se déroule en dehors de l'arène parlementaire. Parmi ces divers groupements se trouvent les associations féministes et les mouvements ouvriers, mais surtout les militants catholiques et nationalistes. Hostiles au libéralisme, au parlementarisme et plus encore à l'esprit de parti (accusé de diviser artificiellement la nation), ces activistes (Lionel Groulx, Joseph-Papin Archambault, Antonio Perrault et autres) font des tournées de conférences, publient quantité de brochures, journaux et revues, mettent sur pied des cercles locaux et des associations, fondent des ligues, des mouvements de jeunesse. Deux axes principaux structurent cet activisme mi-civil, mi-clérical : l'action nationale et l'action catholique. D'un mouvement d'"action" (catholique, française, intellectuelle, sociale) à l'autre, les positions et les acteurs sont souvent les mêmes. Toutefois, ces actions ne se recoupent pas tout à fait, et des tensions entre nationalisme, catholicisme et préoccupations sociales suscitent des conflits. Par ailleurs, le dynamisme de ces mouvements ne doit pas cacher le fait que la presse à grand tirage de l'époque adhère au libéralisme économique et politique du gouvernement Taschereau. » Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933), Le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 44.

Canadiens » paru en 1921, C.-Émile Bruchési raconte l'histoire dans la perspective clérico-nationaliste qui est la sienne :

> En 1763, lors de la cession du Canada à l'Angleterre par le traité de Paris, la situation des Canadiens français était des plus accablantes. Les années ont passé qui ont cicatrisé la blessure, mais, avouons-le, ce fut un événement dont la répercussion se fait sentir encore aujourd'hui. Ce n'est pas sans déchirement qu'un peuple est brusquement séparé de la source d'où lui venait la vie, et abandonné au milieu d'hommes étrangers à sa foi, à sa langue et à son idéal. C'est un abîme creusé dans l'histoire d'un peuple, et pour combler un pareil abîme des siècles sont nécessaires. Telle fut notre destinée. Les Français d'alors, sans ressources, séparés de la mère-patrie, comprirent qu'il fallait vivre d'abord, et, confiants dans le secours d'En-haut, ils s'emparèrent du gage qu'ils avaient sous leurs pieds : le sol. Peu à peu ils en firent la conquête, défrichèrent la forêt, ils ensemencèrent les champs, ils construisirent des fermes. […] Le sol était à leur portée, et le sol c'est la première et la plus sûre des richesses[21].

Contrairement à ce que laisse ici sous-entendre Bruchési, l'agriculture n'était pas une panacée. Dans son *Histoire économique et sociale du Québec (1760-1850),* Fernand Ouellet trace un tableau plutôt défavorable de cette activité économique au tournant du XIX^e^ siècle étant donné les moyens de production aratoires déficients[22]. Petit à petit se pose une autre difficulté, cette fois-ci d'ordre démographique. Les familles sont nombreuses, selon la pratique courante fortement encouragée par le clergé pour des raisons d'ordre moral et idéologique. Elles peinent à établir

[21] C.-Émile Bruchési, « Au sol, Canadiens », Chronique L'Actualité, *La Revue nationale*, vol. 7-8, n^o^ 3, juillet-août 1921, p. 8. On trouve sensiblement la même rhétorique chez Jean-Charles Harvey en 1934 dans son roman *Les demi-civilisés* : « Mon aïeul […] portait sans se plaindre le fardeau de la vie. Il était de race. […] Toute la nation repose sur ces obscurs qui ont été presque les seuls à vraiment souffrir pour la sauver. […] Abandonnés à la conquête, ils ont continué à labourer et à engendrer sans se soucier des nouveaux maîtres. » Jean-Charles Harvey, *Les demi-civilisés,roman* [Éd. originale : Montréal, Éditions du Totem, 1934], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO roman », 1996, p. 178-179.

[22] Gilles Marcotte résume la situation : « La paix […] sera favorable [à l'agriculture] et malgré l'archaïsme de ses méthodes de culture elle connaîtra, dans la deuxième partie du dix-huitième siècle, un essor assez soutenu. Elle produira même des surplus exportables. […] Mais à partir de la première décennie du dix-neuvième siècle, l'histoire de l'agriculture québécoise est celle d'une décadence. L'insuffisance de ses techniques, jointe aux entraves que lui crée le système seigneurial, la fait rétrograder au rang d'une agriculture de subsistance. […] Les mauvaises récoltes se multiplient, et le Québec devient importateur de denrées agricoles : il se fait nourrir par le Haut-Canada, son ancienne dépendance, et les États-Unis. » Gilles Marcotte, « Histoire économique et sociale du Québec (1760-1850) », *Études françaises* [En ligne], vol. 3, n^o^ 2, mai 1967, p. 236, https://id.erudit.org/iderudit/036268ar (page consultée le 17 juin 2019).

tous leurs enfants sur les terres de la vallée laurentienne[23]. Les jeunes Canadiens n'ont souvent d'autre choix que de quitter le bercail pour survivre. S'offrent alors à eux deux options : s'engager pour les pays d'en-haut, où ils travailleront dans les camps de bûcherons et dans les chantiers de drave (travail saisonnier), ou émigrer aux États-Unis, ce qui est particulièrement gravissime du point de vue religieux et national puisqu'en s'expatriant, les Canadiens sont à risque de perdre leur langue maternelle et la foi catholique[24].

Réagissant à cette saignée douloureuse, l'État, en collaboration avec l'Église, met sur pied une vigoureuse politique de colonisation dans l'espoir d'endiguer le flot continu de sa population vers le sud[25]. Mais c'est trop peu trop tard; le mal est fait. Pis encore, il ira grandissant, car à cette première forme d'exil s'ajoute une seconde, comme le souligne Lemire : « La reprise économique, qui coïncide avec l'arrivée au pouvoir de Wilfrid Laurier en 1896, déclenche un exode intérieur vers Montréal. En moins de deux décennies, la ville passe de 200 000 habitants à 618 000 (1921)[26]. » Ce nouveau drainage des forces vives de la campagne au profit de la métropole industrielle fragilise encore davantage l'économie rurale, d'une part parce que la main-

[23] Dans *Nord-Sud* (1931), roman régionaliste non-orthodoxe, Léo-Paul Desrosiers aborde de front cette problématique : « [A]près la Conquête, avec la paix continuelle, en quelques années, cette race prolifique avait déferlé comme un raz-de-marée jusqu'aux pieds des Laurentides autrefois si lointaines. Les paroisses s'étaient remplies, et partout avaient disparu ces îlots de bois d'abord restés intacts. […] Mais des fils et des filles naissaient toujours dans les maisons pleines! Les foyers comptaient jusqu'à douze, quinze, dix-huit enfants. Pères et mères vivaient avec leurs fils et leurs petits-fils. Il avait fallu morceler la propriété, la diviser, ajouter de nouvelles clôtures et de nouvelles maisons. Et la population montait toujours comme l'eau dans un lac sans issue. Entre les Laurentides trop dures d'accès et le fleuve, dans la vallée de quatre lieues de large, elle s'étouffait, souffrait d'inanition. L'aisance diminuait. » Léo-Paul Desrosiers, *Nord-Sud*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions du « Devoir », 1931], Montréal/Paris, Fides, coll. « Alouette bleue », 1943, p. 55.

[24] Maurice Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVI. À propos de cette situation devenue rapidement alarmante, Maurice Lemire écrit : « La crise [économique] qui affecte le Canada depuis 1873 jusqu'en 1890, avec quelques intervalles de progrès, déclenche un véritable exode vers les États-Unis. Au cours des décennies 1880 et 1890, les départs atteignent des chiffres inégalés —150 000 pour la décennie 1880 et 140 000 pour la décennie suivante, soit près de 10 % de la population. » Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 32, se référant à Yolande Lavoie, *L'émigration des Québécois aux États-Unis de 1840-1930*, 1981, p. 52.

[25] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XV.

[26] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 33.

d'œuvre agricole se raréfie, d'autre part, parce qu'elle perd ses débouchés pour l'écoulement de sa production, les produits d'importation devenant la norme en milieu urbain[27].

Si elle est synonyme d'accès à l'emploi, l'urbanisation comporte son lot de problèmes. Dans un premier temps, elle entraîne la prolétarisation des Canadiens français qui sont, pour une grande majorité, des travailleurs sans qualifications particulières. Avec des salaires dérisoires pour combler tous les besoins de familles toujours nombreuses, les conditions de vie deviennent rapidement précaires[28]. Ces prolétaires ou employés subalternes se trouvent même déclassés par rapport aux nouveaux immigrants britanniques, ces derniers ayant souvent l'avantage d'être plus scolarisés. Deuxièmement, l'urbanisation engendre souvent l'anglicisation des ouvriers, l'anglais étant la langue d'usage dans les grands centres urbains[29] : « [L]es villes de Montréal et Québec sont dominées par les Britanniques. Les magasins, les hôtels, les gares et les industries ne desservent leurs clients qu'en anglais[30]. » Cet état de fait, joint à l'infériorité économique des Canadiens français, provoque une dévalorisation culturelle notoire. En troisième lieu, l'urbanisation cause beaucoup de souci au clergé qui, dans cette affaire, est le grand perdant. En effet, dans la métropole, l'encadrement social et moral des ouailles pose une difficulté majeure. L'individualisme, qui se répand rapidement, est perçu comme une atteinte aux valeurs refuges propres à l'idéologie de conservation. D'autre part, la laïcisation (relative) de la société coïncide avec l'émergence de nouvelles réalités que l'Église réprouve : instruction publique obligatoire, loi sur le divorce, libéralisation des mœurs, etc. Enfin, la ville est ni plus ni moins perçue comme

[27] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 33.
[28] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 34.
[29] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 33.
[30] Maurice Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », dans Aurélien Boivin, Hans-Jürgen Lüsebrink et Jacques Walter (dir.), *Régionalismes littéraires et artistiques comparés. Québec/Canada – Europe*, Actes du colloque, Université de la Sarre/Université Paul Verlaine-Metz, 21-23 juin 2007, p. 161.

le lieu de tous les désordres moraux et de tous les fléaux : matérialisme américain, cinéma, cosmopolitisme, syndicalisme, féminisme, socialisme, communisme, etc.

D'autres défis se posent sur la scène fédérale. Dans la foulée de la Confédération de 1867, les élites nationalistes du Québec, enthousiastes à l'idée de développer des foyers francophones à la grandeur du pays, encouragent l'émigration des Canadiens français vers l'Ouest canadien. Toutefois, cette entreprise québécoise de colonisation pancanadienne connaîtra un succès mitigé, car

> les anglophones ne l'entendent pas ainsi. À l'exception de la province bilingue de Québec, le Canada doit être, de leur avis, un pays exclusivement anglais. Après le Nouveau-Brunswick et le Manitoba, ce sont la Saskatchewan, l'Alberta et l'Ontario qui interdisent l'enseignement du français. Le ministre fédéral de l'Immigration favorise ouvertement la venue des Britanniques. […] De leur côté, les Canadiens français seraient bien aises de pouvoir bénéficier d'avantages comparables. Leurs chefs font des représentations à Ottawa, mais sans résultat[31].

Figure marquante du mouvement nationaliste du début du XX^e^ siècle, Henri Bourassa, en fier fédéraliste, s'insurge contre ces violations au pacte confédératif[32]. Dans le journal *Le Devoir* qu'il dirige, il les dénonce vertement dans l'espoir de voir la situation se rétablir dans le sens d'un plus juste équilibre entre les deux groupes ethniques. Peine perdue. Face à la domination politique coloniale, les Canadiens français se voient dans l'obligation de restreindre la colonisation au seul territoire du Québec.

D'une certaine façon, cela apparaît opportun puisque, aux yeux des élites clérico-nationalistes, le Québec réchaufferait un serpent en son sein : « Les trusts, qui ignor[ent] officiellement l'existence des Canadiens français, pourraient bien développer de nouvelles

[31] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XV.
[32] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XV.

régions où dominerait l'Anglais[33]. » Il faut savoir qu'à cette époque, le Québec accuse un retard considérable dans la prise en charge de sa propre économie. Comme le souligne Robert Giroux,

> [l]e Québec vivait […] dans les cadres d'un capitalisme de monopoles simples où l'oligarchie financière (fusion du capital bancaire et du capital industriel) constituait la fraction dominante de la bourgeoisie canadienne[34]. Le Québec représente un cas unique de sous-représentation de la majorité ethnique francophone dans la direction des « affaires » de l'État. Sa bourgeoisie était (est) en majorité étrangère (britannique, canadienne-anglaise, américaine)[35].

Cela explique en bonne partie l'attitude non interventionniste adoptée par le gouvernement québécois dans la première moitié du XX^e^ siècle. En réalité, écrit Maurice Lemire,

> l'État aurait normalement dû proposer sa propre politique industrielle, mais pour flatter à la fois l'élite traditionnelle francophone et le milieu des affaires anglophone il préféra jouer à fond la carte du libéralisme économique et laisser au capital étranger le soin d'organiser l'économie à sa guise. C'est ainsi que la matière première sortait de la province sans guère créer d'emplois[36].

Fort mécontents de ce libéralisme économique et politique[37], les fervents nationalistes blâment le gouvernement « d'avoir vendu la province aux étrangers[38] ». Face à ce qui est perçu comme une nouvelle conquête, la célèbre formule prononcée au XIX^e^ siècle par Ludger Duvernay, « Emparons-nous du sol[39]! », revient en mémoire des troupes clérico-nationalistes. On veut croire

[33] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVI.
[34] Ici, Robert Giroux ajoute la note suivante : « La production agricole est supplantée par les industries des pâtes et papiers, de la construction de wagons de chemin de fer et d'accessoires, des textiles, etc. Lire les 3 articles consacrés à « notre héritage des années 30 » de *Voix et Images*, vol. III, no 1, sept. 1977. » Robert Giroux, « Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XX^e^ siècle », *Voix et Images* [En ligne], vol. 5, n^o^ 1, automne 1979, p. 98, https://id.erudit.org/iderudit/200190ar (page consultée le 28 novembre 2017).
[35] R. Giroux, « Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XX^e^ siècle », p. 98.
[36] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVI.
[37] D. Saint-Jacques et L. Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933)*, p. 44.
[38] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 35.
[39] Cette injonction trouvera un écho dans l'essai d'Errol Bouchette, *Emparons-nous de l'industrie*, Ottawa, Imprimerie générale, 1901, 41 p.

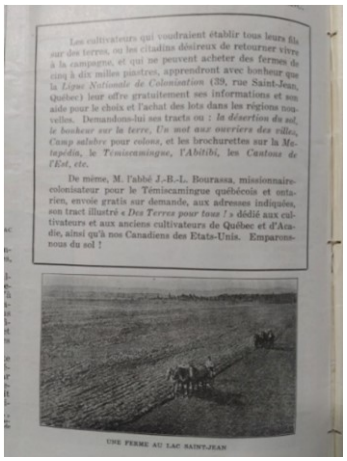
coûte que coûte que « posséder le sol c'est posséder le pays[40] ». Menacée de l'intérieur, la province doit à tout prix essaimer des communautés francophones dans les régions où les compagnies anglaises et américaines se livrent à l'exploitation forestière, minière et hydroélectrique en toute tranquillité[41]. L'Église y trouve son compte : « Au Lac-Saint-Jean, au Témiscamingue, en Abitibi, là où s'implantait l'industrie, la paroisse rurale l'accompagnait pour perpétuer le cadre de la civilisation traditionnelle[42]. » Égal à lui-même, Lionel Groulx clame haut et fort sa conviction que l'avenir donnera raison aux Canadiens français : « Un jour ou l'autre, l'on reconnaîtra comme l'un des faits merveilleux de l'histoire de cette [*sic*] hémisphère, la résistance de notre petit peuple au continentalisme américain, autant dire à toute forme d'impérialisme[43]. »

en culture pour en tirer quelques profits.

Non, un tel état de choses n'est pas de nature, certes, à encourager le défricheur, dont la tâche est par ailleurs si rude. On s'étonne plu-

L'honorable M. Perrault, a tenu avec quelques amis de novembre dernier, à bien défi sujet et il a alors clairement

LES MOISSONS SUPERBES AYANT REMPLACE LA FORET SAUVAGE, LE COLON VIT INDEPENDANT ET A L'AISE SUR UNE BELLE FERME.


Les cultivateurs qui voudraient établir tous leurs fils sur des terres, ou les citadins désireux de retourner vivre à la campagne, et qui ne peuvent acheter des fermes de cinq à dix milles piastres, apprendront avec bonheur que la *Ligue Nationale de Colonisation* (39, rue Saint-Jean, Québec) leur offre gratuitement ses informations et son aide pour le choix et l'achat des lots dans les régions nouvelles. Demandons-lui ses tracts ou : *la désertion du sol, le bonheur sur la terre, Un mot aux ouvriers des villes, Camp salubre* pour *colons*, et les brochurettes sur la *Matapédia*, le *Témiscamingue*, l'*Abitibi*, les *Cantons de l'Est*, etc.

De même, M. l'abbé J.-B.-L. Bourassa, missionnaire-colonisateur pour le Témiscamingue québécois et ontarien, envoie gratis sur demande, aux adresses indiquées, son tract illustré « *Des Terres pour tous !* » dédié aux cultivateurs et aux anciens cultivateurs de Québec et d'Acadie, ainsi qu'à nos Canadiens des Etats-Unis. Emparons-nous du sol !

UNE FERME AU LAC SAINT-JEAN

Fig. 6 – « Emparons-nous du sol! » *La Revue nationale* de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal

[40] Normand Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », dans Nicole Deschamps, Raymonde Leroux et Normand Villeneuve, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 205.
[41] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 35.
[42] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVI.
[43] Lionel Groulx, numéro spécial sur l'annexionnisme au Canada français, *L'Action nationale*, 1941, p. 453-454, dans Yvan Lamonde, « L'ambivalence historique du Québec à l'égard de sa continentalité : circonstances, raisons et signification », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.). *Québécois et américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècle*, Montréal, Fides, 1995, p. 76.

Dans ce contexte où le joug colonial pèse lourdement sur la nation et menace de l'écraser, une posture de repli sur soi paraît être la meilleure stratégie pour assurer la « résistance » canadienne-française. Les élites clérico-nationales, qui croient que « les Canadiens français se sont préservés en perpétuant leur mode de vie traditionnel[44] », proposeront l'idée du « retour à la terre » comme solution à tous les maux. On croit fermement que l'ère industrielle n'avait fait que nuire aux Canadiens français, réduits qu'ils étaient maintenant à n'être plus, en leur propre pays, que des serviteurs, des porteurs d'eau. En somme, résume Maurice Lemire, on accuse les politiciens bon-ententistes « d'avoir réduit "le roi de la terre" au rang d'esclave[45] ». Pourtant, la réalité capitaliste du monde occidental démontre que les politiques gouvernementales n'étaient pas dénuées de bon sens. « À l'âge industriel, écrit Lemire, le Québec, sous-développé, subissait des pressions économiques de son puissant voisin. Seule l'industrie pouvait redresser la situation intérieure[46]. » Les économistes Édouard Montpetit et Esdras Minville sont d'ailleurs d'avis que « seule la conquête économique libérerait le Québec[47] ». Un bref regard dans le rétroviseur nous permet de nous rappeler avec Robert Giroux que

> la révolution industrielle au Québec date de 1860, et non de 1920 comme [les] littérateurs ont tendance à le répéter, et même avant dans certains secteurs (chaussure, textile, bois, fabriques laitières, etc.) et que le Québec a subi la grande crise de 1929 comme un état capitaliste industrialisé. Entre 1920 et 1940, le Québec est industrialisé et urbain — Montréal compte 40 % de la population — et non pas agricole […][48].

[44] M. Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », p. 163.
[45] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 36.
[46] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVI.
[47] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 36.
[48] R. Giroux, « Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XX^e^ siècle », p. 98. « Les régionalistes ont beau s'opposer à l'industrialisation, le recensement de 1921 leur apprend que 61 % de la population est déjà urbaine. » M. Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », p. 164.

Fermant les yeux sur la réalité économique ambiante, les élites clérico-nationalistes persistent pour leur part à croire que seule la conquête du sol[49] sauvera la nation de tous les périls[50] — périls qui, en définitive, se résument à une chose : le colonialisme. Dans le même article que nous évoquions plus tôt, Giroux éclaire les enjeux de classe propre à la période de 1896 à 1948 au Québec par le biais d'une lecture marxiste. Parlant des membres influents de la nation canadienne-française, il écrit :

> [T]ous nos idéologues, agriculturistes et contre-capitalistes d'abord, sociaux-démocrates ensuite, se sont évertués à masquer l'enjeu de luttes de classes d'une part, et à rendre fonctionnelle la lutte ethnique d'autre part, en gardant sous silence le rôle diminué et quasi nul que la bourgeoisie francophone jouait sur le plan économique. […] Le propre de l'idéologie étant de masquer la détermination des idées par les conditions matérielles d'existence, l'élite est contrainte de valoriser sa propre activité, même si elle ne produit que des idées, d'universaliser son projet en le proposant comme la solution aux problèmes sociaux[51].

À la lumière de cette explication, on comprend parfaitement bien la stratégie des nationalistes conservateurs qui consiste à faire de la crise économique de 1929 la preuve irréfutable de la

[49] « Prétendant depuis 1922 que l'économie québécoise reposait sur l'agriculture (L. Groulx, « Mot d'ordre », *L'Action française*, février 1922, p. 65.), Lionel Groulx déplore en 1937 la diminution de la population agricole à moins de 37 %, ce qui expliquerait la crise économique (L. Groulx, « L'histoire gardienne de la tradition », dans *Deuxième Congrès de la langue française*, 1938, p. 295.). » M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 37.

[50] C.-Émile Bruchési nuance. Selon lui, les Canadiens français doivent aussi prendre part à l'industrie. Cependant, la vocation agricole demeure pour lui la plus importante : « Aujourd'hui que nous sommes solidement installés dans le sol où nous avons poussé de profondes racines, il faut de toute nécessité nous créer dans le domaine économique notre large place avec le même courage et la même énergie que nos pères ont déployés dans la conquête de la forêt. Mais que ce ne soit pas là un motif de déserter les campagnes. Non, mieux vaudrait passer pour des gueux, mais pour des gueux qui au moins ont une place libre sous le ciel, une foi et une langue inviolée. Il faut des hommes de l'industrie et le commerce; il en faut d'autres sur la terre, et il en faut beaucoup. Les deux classes doivent marcher ensemble, sans sacrifier l'avenir de l'un à l'avenir de l'autre, unis dans une commune pensée. Que tous les efforts tendent vers un seul but : la survivance de la race française, son épanouissement méthodique et ordonné sur le sol d'Amérique, l'accomplissement de ses destinées. La part des deux groupes dans cette œuvre est belle et large, assez large pour qu'il n'y ait pas de jalousie. Mais comment ne pas reconnaître que celle de l'agriculteur est la plus belle des deux, parce qu'elle a pris naissance au berceau de la colonie, qu'elle a grandi avec la race, qu'elle l'a fortifiée, qu'elle se continue sans interruption depuis trois siècles? Soyons fiers de cette fierté qui relève et qui pousse à l'action, de cette fierté faite d'un des plus purs sentiments qui soient dans le cœur humain : l'amour de la patrie. Soyons fiers, et que cette fierté retienne le terrien chez lui, avec l'ambition d'agrandir chaque jour son domaine. » C.-É. Bruchési, « Au sol, Canadiens », p. 9.

[51] R. Giroux, « Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XX^{e} siècle », p. 99.

faillite des thèses économiques libérales[52]. Fermeture d'usines, chômage; la qualité de vie d'un peuple déjà appauvri par sa condition prolétarienne est réduite à une peau de chagrin. La vie urbaine se déroule sous le signe de l'insécurité et du sentiment de dépossession. Cette conjoncture met le vent dans les voiles des discours « antiurbain » et « anti-industriels »[53]. Et vogue le bateau national sur la mer bleue et limpide de l'idéologie agriculturiste[54], un courant de pensée d'autant plus intéressant qu'il représente pour la petite bourgeoisie canadienne-française « un instrument de stabilité, d'équilibre et de prospérité économique[55] ». Dans son roman *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon n'avait-il pas déjà exprimé cette idée qu'au Québec, « rien ne doit changer[56] »?

> Autour de nous, disait « la voix du pays de Québec » à Maria, des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler des barbares; ils ont pris presque tout le pouvoir; ils ont acquis presque tout l'argent; mais au pays de Québec rien n'a changé. Rien ne changera, parce que nous sommes un témoignage. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là : persister… nous maintenir… Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et dise : Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir[57].

Ainsi, l'idéologie agriculturiste apparaît-elle aux yeux des nationalistes comme un gage de permanence. D'autres (une minorité) y voient le signe d'un immobilisme patent[58]. Quoi qu'il en soit, le programme économique que désirent mettre en place les opposants au régime libéral se

---

[52] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 197.
[53] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 34.
[54] Par « agriculturisme », il faut entendre « [u]ne philosophie de la vie qui idéalise le passé, condamne le présent et se méfie de l'ordre moderne. C'est un refus de l'âge industriel contemporain qui s'inspire d'une conception statique de la société ». Nous empruntons cette définition à Michel Brunet, *La présence anglaise et les Canadiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 119, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 160, note 42.
[55] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 206.
[56] Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, [Éd. originale : Montréal, J.-A. LeFebvre, 1916], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1988, p. 198.
[57] L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 198.
[58] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 40.

fonde sur la doctrine des Physiocrates[59]selon laquelle « toute richesse vient de la terre, que la seule classe productive est celle des agriculteurs et qu'il existe des lois naturelles basées sur la liberté et la propriété privée qu'il suffit de respecter pour maintenir un ordre parfait[60] ». Fortement connotée d'un sens religieux, cette philosophie est tout empreinte de l'idée que hors de la terre, il n'y a point de salut possible. Maurice Lemire explique les conséquences d'un tel système idéologique dans le contexte du Québec du début du XX^e^ siècle :

> La philosophie et la théologie affirment que le travail des champs est le plus naturel et le plus conforme à la volonté de Dieu; aussi épanouit-il l'homme tout entier et surtout lui assure-t-il le salut éternel. […] Le temps semble être l'ennemi principal. Il signifie la mutation : changement des mœurs, des mentalités, des valeurs, des techniques. L'identité nationale paraît tellement précaire qu'on ne peut l'exposer au renouvellement de la vie, aux redéfinitions incessantes d'un monde en changement. L'idéal de conservation commande de fixer des points d'ancrage pour mesurer le degré de fidélité d'une société à l'égard de son passé. Le principal, sinon l'unique, c'est le monde agricole avec toutes ses institutions. Ainsi coïncident, jusqu'à un certain point, agriculturisme et nationalisme par le biais de la religion[61].

Cela dit, tout n'est pas rose au pays de la colonisation[62]. Les défricheurs et les cultivateurs ont souvent la vie dure. Ainsi ne faut-il pas être surpris d'apprendre que cette campagne de recrutement connaît des ratés :

> Bien qu'appuyée par l'Église et l'État, cette politique de colonisation rencontre une résistance surprenante chez les Canadiens français. […] les nouvelles régions proposées aux jeunes colons n'offrent pas autant d'attrait, loin s'en faut, que les États-Unis. En Abitibi, au Témiscamingue et au Lac-Saint-Jean, la période de culture

[59] Physiocrates : « n. m. pl. Économistes du XVIII^e^ siècle, qui, voyant dans l'agriculture la source essentielle des richesses, préconisèrent une politique économique libérale favorisant son développement. » *Le Petit Robert des noms propres*, 2015, p. 1780.

[60] « Physiocratie », *Centre national de ressources textuelles et lexicales* [En ligne], 2012, https://www.cnrtl.fr/definition/physiocratie (page consultée le 15 juillet 2019).

[61] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVII.

[62] Dans *La rivière solitaire*, l'écrivaine française Marie Le Franc en donne une image saisissante : « — On dit que la misère commence à la colonie, dit la garde […]. — En effet, bien des hommes sont mal pris. Il y en a qui ont trop dépensé au début. Ils n'étaient pas habitués à avoir de l'argent entre les mains. D'autres n'ont jamais fait de culture. Le voisin a acheté un boeu. Le boeu est mort. […] Ceux qui ont des gagnes d'enfants ne pourront pas se tirer d'affaire. […] Il y a des familles qui n'ont plus rien. » Marie Le Franc, *La rivière solitaire*, [Éd. originale : Paris, J. Ferenczi et fils, 1934], Montréal/Paris, Fides, coll. « Collection du Nénuphar », 1957, p. 142.

> est inférieure à cent jours par année. L'accès malaisé et les maigres récoltes ternissent la réputation des pays en défrichement. Aux États-Unis, au contraire, le nouvel arrivant touche immédiatement de l'argent et, comme le travail dans les filatures ne demande pas de formation technique, toute la famille peut s'embaucher[63].

Qu'à cela ne tienne. On se chargera rapidement de présenter une nouvelle image de la colonisation pour convaincre le bon peuple de se joindre à l'aventure coloniale. À ce chapitre, la rhétorique agriculturiste déploie tout un arsenal d'arguments massue[64]. Ces manœuvres discursives visent un seul et même objectif : gagner autant d'adeptes que possible à la cause agriculturiste. Ce sera mission accomplie puisque cette idéologie deviendra un véritable mythe au cours des décennies 1920 et 1930, voire une gigantesque fable qui n'a peu ou prou à voir avec la réalité économique du pays, comme le souligne Gilles Marcotte :

> Il est curieux de noter que la mystique agricole — 1' « agriculturisme » […] — naît au Québec au moment même où l'agriculture se révèle incapable d'accomplir sa tâche : il s'agit là, évidemment, d'un mythe compensatoire. […] Tout se passe comme si, radicalement coupée de l'invention économique, la société canadienne-française se fabriquait à la fois une histoire et un avenir définis négativement, fondés sur le refus

[63] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVI.

[64] En voici quelques-uns. *L'argument spirituel*. Selon Mgr Louis-Adolphe Pâquet (1859-1942), le peuple canadien-français a pour mission « moins de manier des capitaux que de remuer des idées », et que cette mission « consiste moins à allumer le feu des usines qu'à entretenir et à faire rayonner au loin le foyer lumineux de la religion et de la pensée ». (Louis-Adolphe Pâquet, « La vocation de la race française en Amérique », 23 juin 1902, dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 113, version 1.0) *L'argument patriotique*. « Canadiens français, ce pays est à vous. Vos pères l'ont découvert, défriché, colonisé; Dieu y a mis à votre portée d'immenses richesses qui peuvent vous appartenir si vous savez, par le travail persévérant et l'union des cœurs, les garder et les faire fructifier... » (Jean Bruchési, « Au pays de Louis Hémon », *le Progrès du Saguenay*, 14 juillet 1938, p. 2, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 205) *L'argument moral*. Le cardinal Villeneuve écrit dans *Le Devoir* en mai 1934 que « beaucoup d'anciens agriculteurs sont fatigués de l'asservissement de l'usine, de l'humiliation des secours directs. Ils reconnaissent qu'ils se sont trompés en méconnaissant les beaux côtés du travail des champs ». (Cardinal Villeneuve, *Le Devoir*, 26 mai 1934, dans Robert Lahaise, *La fin d'un Québec traditionnel*, 1914-1939, 1994, p. 137, dans M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 37) *L'argument psychologique*. Selon le ministre Joseph-Édouard Perreault « si le succès est à ce prix, la récompense n'est pas lente à venir contrairement à la lutte souvent sans espoir que livre l'ouvrier des villes. Et d'ailleurs, misère pour misère, ajoute-t-il, pourquoi ne pas préférer celle qui mène tout droit à l'aisance et à l'indépendance ». Joseph-Édouard Perreault, *Maria Chapdelaine, l'épouse et la mère*, Québec, Charrier et Dugal limitée, 1927, p. 13, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 207.

de l'économie (capitaliste évidemment) qui se développait autour d'elle, malgré elle[65].

Mais qu'importe qu'il s'agisse d'une affabulation. En ces temps difficiles, l'essentiel consiste à susciter au sein de la population canadienne-française un fort sentiment identitaire qui permette d'assurer la cohésion et la permanence du groupe d'appartenance. Face aux divers périls qui menacent l'intégrité morale et physique de la communauté, il est essentiel d'entreprendre deux actions concrètes. D'une part, « repenser le nationalisme pour lui assurer des assises fermes dans la religion et la ruralité[66] », d'autre part, « révéler aux gens leur identité et […] les engager à la protéger[67] »[68]. En somme, il faut cultiver au sein de la population « l'amour de la patrie[69] » et retrouver la fierté de la « race[70] » canadienne-française.

[65] G. Marcotte, « Histoire économique et sociale du Québec (1760-1850) », p. 236.
[66] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XIV.
[67] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 145.
[68] Dans son sermon intitulé « La vocation de la race française en Amérique prononcé le 23 juin 1902 à l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation de la Société Saint-Jean Baptiste de Québec, c'est à un tel éveil de la conscience nationale sur la question identitaire que le théologien Mgr Louis-Adolphe Pâquet invite ses ouailles. « [D]ans notre marche historique, déclare-t-il, nous sommes parvenus à une de ces époques où les peuples prennent conscience d'eux-mêmes, de leur vitalité et de leur force. […] il s'agit pour nous d'étudier et d'approfondir le problème de nos destinées et de proclamer une fois de plus, sans forfanterie comme sans faiblesse, prudemment, sagement, ce que nous avons été, ce que nous sommes, ce que nous devons et voulons être. » L.-A. Pâquet, « La vocation de la race française en Amérique » [En ligne].
[69] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 204.
[70] La notion de « race », en vogue au début du XX^e siècle, a été définie de différentes manières par les nationalistes de l'époque. Pour Lionel Groulx, il s'agit de la « personnalité bien nette […] d'un groupe ethnique qui est le nôtre ». (Lionel Groulx, *La naissance d'une race*, Conférences prononcées à l'université Laval (Montréal, 1918-1919), Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1919, dans Pierre L'Hérault, « La naissance d'une race », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne]) Mgr Pâquet a pour sa part une vision biologique de cette âme qui fait l'unicité de la « race » canadienne : « Quand on descend d'une telle race, quand on compte parmi ses ancêtres des Clovis et des Charlemagne, des Louis IX et des Jeanne d'Arc, des Vincent de Paul et des Bossuet, n'est-on pas justifiable de revendiquer un rôle à part et une mission supérieure? Par une heureuse et providentielle combinaison, nous sentons circuler dans nos veines du sang français et du sang chrétien. Le sang français seul s'altère et se corrompt vite, plus vite peut-être que tout autre; mêlé au sang chrétien, il produit les héros, les semeurs de doctrines spirituelles et fécondes, les artisans glorieux des plus belles œuvres divines. C'est ce qui explique les admirables sentiments de piété vive et de foi agissante dont furent animés les fondateurs de notre nationalité sur ce continent d'Amérique, et c'est dans ces sentiments mêmes que je trouve une autre preuve de notre mission civilisatrice et religieuse. » L.-A. Pâquet, « La vocation de la race française en Amérique » [En ligne].

Et quelle meilleure façon d'y parvenir que de l'illustrer, d'en rendre compte par la littérature? Dès les années 1860, l'historien, poète et critique littéraire Henri-Raymond Casgrain (1831-1904) avait proposé d'orienter la production littéraire de manière à ce qu'elle puisse fournir des réponses aux nouvelles et pressantes interrogations identitaires qui surgissaient à l'approche de la signature d'un pacte confédératif. Dans son article intitulé « Le mouvement littéraire en Canada » (1866), il écrit :

> Oui, nous aurons une littérature indigène, ayant son cachet propre, original, portant vivement l'empreinte de notre peuple, en un mot, une littérature nationale.
>
> On peut même prévoir d'avance quel sera le caractère de cette littérature. Si, comme cela est incontestable, la littérature est le reflet des mœurs, du caractère, des aptitudes, du génie d'une nation, si elle garde aussi l'empreinte des lieux, des divers aspects de la nature, des sites, des perspectives, des horizons, la nôtre sera grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélisatrice comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois et en même temps elle sera largement découpée, comme nos vastes fleuves, nos larges horizons, notre grandiose nature, mystérieuse comme les échos de nos immenses et impénétrables forêts, comme les éclairs de nos aurores boréales, mélancolique comme nos pâles soirs d'automne enveloppés d'ombres vaporeuses, comme l'azur profond, un peu sévère, de notre ciel, chaste et pure comme le manteau virginal de nos longs hivers.
>
> Mais surtout elle sera essentiellement croyante et religieuse. Telle sera sa forme caractéristique […]. Elle n'a pas d'autre raison d'existence; pas plus que notre peuple n'a de principe de vie sans religion, sans foi; du jour où il cesserait de croire, il cesserait d'exister […]. Elle n'aura point ce cachet de réalisme moderne, manifestation de la pensée impie, matérialiste; mais elle n'aura que plus de vie, de spontanéité, d'originalité […].
>
> Heureusement que, jusqu'à ce jour, notre littérature a compris sa mission, qui est de favoriser les saines doctrines, de faire aimer le bien, admirer le beau et connaître le vrai, de moraliser le peuple en ouvrant son âme à tous les nobles sentiments […][71].

Comme on peut le voir dans cet extrait, à la fonction patrimoniale de la littérature (préservation d'une culture traditionnelle) se superpose une visée nationaliste à caractère identitaire.

[71] Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire en Canada », *Le Foyer canadien. Recueil littéraire et historique*, tome IV, 1866, p. 25-26.

Poursuivant les efforts de nationalisation de la littérature canadienne-française à la suite de Casgrain, le critique littéraire et recteur de l'Université Laval Camille Roy (1870-1943) la présentera comme « la gardienne toujours fidèle des intérêts supérieurs de la race et de la nationalité[72] ». Selon lui, une seule esthétique littéraire peut à la fois rendre compte adéquatement de l'âme canadienne-française et catholique, susciter l'amour de la patrie — indissociable de l'amour de la terre —, et de redonner foi aux Canadiens français en leur « race » : le régionalisme. Selon Maurice Lemire, le régionalisme avait deux visées : « faire accepter la différence canadienne et promouvoir le retour à la terre[73]. » Se rejoignent donc à travers ce courant littéraire les idéologies nationaliste et agriculturiste. Ainsi espère-t-on que, par le biais des récits du terroir, « une littérature qui soit à [eux] et pour [eux][74] », à leur image, les Canadiens français découvriront qui ils sont et ce qu'ils souhaitent devenir. En s'inspirant de la littérature classique française fondée sur les « critères du Beau, du Bon et du Vrai[75] » propices à faire rayonner les valeurs spirituelles du peuple canadien-français, les écrivains produiront des œuvres permettant de retrouver « la pureté des origines[76] » tout en favorisant la vocation agricole, comme l'indique Claude-Henri Grignon : « Notre culture […] sera une culture canadienne-française tant et aussi longtemps que nous garderons nos terres[77]. »

Voilà pour la description du contexte de l'époque qui a vu naître et évoluer l'historien et écrivain Lionel Groulx. Par le biais du régionalisme, la collectivité canadienne-française se dote

[72] Camille Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne », *Essais sur la littérature canadienne*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1907, p. 375, dans N. Doyon, « Le projet de nationalisation de la littérature canadienne-française de Camille Roy », p. 77.
[73] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 60.
[74] C. Roy, *Essais sur la littérature canadienne*, p. 366, dans M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVIII.
[75] N. Doyon, « Le projet de nationalisation de la littérature canadienne-française de Camille Roy », p. 85.
[76] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 46.
[77] Claude-Henri Grignon, « D'une culture canadienne-française », *L'Action nationale*, vol. XVII, n° 6 (juin 1941), p. 241, dans M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 46.

d'un moyen efficace de faire en échec, symboliquement du moins, aux dangers qui menacent l'identité canadienne-française en cette première moitié de XX^{e} siècle.

2.2 Le mouvement régionaliste et ses genres de prédilection

2.2.1 Le régionalisme en réponse aux aspirations des élites clérico-nationalistes

Qu'est-ce que le régionalisme? Dans son ouvrage *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)* paru en 2007, Maurice Lemire nous en donne une définition : « Se référant à "la petite patrie" par rapport à la grande, le régionalisme se concentre sur les usages et les coutumes particuliers à un lieu ou à une époque plutôt que sur ceux généralement admis comme nationaux[78]. » Il s'agit donc en quelque sorte d'un « exotisme de l'intérieur[79] », selon sa jolie formule. Le régionalisme n'est cependant pas un courant esthétique[80] propre au Québec. On retrouve à la même époque le régionalisme français[81]. Néanmoins, cette esthétique aura une signification différente dans le contexte canadien-français, comme l'explique Lemire dans un article intitulé « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français » paru en 2007. En France, le régionalisme permettait la mise en valeur des particularismes des provinces françaises afin que ces dernières puissent maintenir un certain niveau de différenciation et d'autonomie par rapport aux autres provinces, mais surtout par rapport à la puissante métropole parisienne : « La centralisation administrative, économique et culturelle entraîne une

[78] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 20.
[79] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXV.
[80] Selon Maurice Lemire, « [l]e terme "mouvement" n'est peut-être pas juste puisqu'il s'agit plutôt d'un courant qu'autre chose. » M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 63. Nous utiliserons pour notre part indistinctement les deux termes.
[81] Sur la question des régionalismes français et québécois, on pourra consulter l'ouvrage de Aurélien Boivin, Hans-Jürgen Lüsebrink et Jacques Walter (dir.), *Régionalismes littéraires et artistiques comparés. Québec/Canada – Europe*, Actes du colloque, Université de la Sarre/Université Paul Verlaine-Metz, 21-23 juin 2007.

uniformisation des modes de vie aux dépens des cultures régionales. […] Au plan politique, des forces se regroupent pour exiger la décentralisation : extension des pouvoirs locaux, politiques et administratifs[82]. » Pour sa part, le régionalisme québécois visera plutôt à « perpétuer une identité nationale par rapport au reste de l'Amérique[83] » :

> La situation des Canadiens français est différente, car ils jouissent d'une certaine homogénéité culturelle. Qu'ils vivent en Gaspésie ou en Outaouais, ils parlent la même langue et partagent la même culture. Appartenant à peu près tous à la même classe sociale, ils bénéficient du même point de vue. Le régionalisme n'est donc pas pour eux un mouvement qui fait valoir la différence d'une région à l'autre, mais qui anime leur résistance à l'anglicisation[84].

Face à la puissance anglo-saxonne qui domine dans toutes les sphères — politique, économique, culturelle —, le Québec cherchera donc à se différencier et à s'autonomiser principalement par son mode de vie agricole qui renvoie à des pratiques langagières, des coutumes et des habitudes communes nettement distinctes de celles de la majorité anglophone du pays, ce que reflètera sa littérature nationale.

Au Québec, l'importance et la longévité exceptionnelle du mouvement fait du régionaliste un phénomène incontournable en histoire littéraire. Aurélien Boivin, Hans-Jürgen Lüsebrink et Jacques Walter le confirment. Selon eux, « le régionalisme des années 1850-1950 au Québec doit être considéré comme une composante majeure de la naissance d'une littérature et d'une conscience nationale au Canada français […][85] ». Cependant, il faut préciser qu'au XIX^e^ siècle, le régionalisme culturel n'existe pas officiellement[86]. On pourrait plutôt parler d'une sensibilité croissante des intellectuels et écrivains face aux particularités de la réalité canadienne et au

[82] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940),* p. 22-23.
[83] M. Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », p. 164.
[84] M. Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », p. 163.
[85] A. Boivin, H.-J. Lüsebrink et J. Walter, « Penser les régionalismes littéraires et artistiques », dans A. Boivin, H.-J. Lüsebrink et J. Walter (dir.), *Régionalismes littéraires et artistiques comparés. Québec/Canada – Europe*, p. 8.
[86] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXV.

caractère distinct de la communauté laurentienne, comme nous l'avons vu dans le texte programmatique d'Henri-Raymond Casgrain (1866). Selon les auteurs de *La vie littéraire au Québec*, seulement quelques œuvres pavent discrètement la voie à ce qui deviendra éventuellement la grande vogue des récits du « terroir[87] » :

> Des romans comme *Charles Guérin* (1853) et *La terre paternelle* (1846) ont répondu à un objectif régionaliste : exprimer l'originalité du peuple canadien. La critique les a louangés en particulier pour la fidélité de leurs tableaux de mœurs. On a aussi loué *Jean Rivard* (1862) et *Les anciens Canadiens* (1863) pour leur conformité à l'idéal d'une société campagnarde, de religion catholique et de langue française[88].

Bien qu'ils soient parfois désignés comme les premiers romans agriculturistes du corpus québécois, dans les faits, ils « ne répondent pas à une esthétique commune, ne font pas école et surtout représentent des occurrences exceptionnelles dans une production surtout orientée vers le récit historique et d'aventures[89] », selon les deux chercheurs.

Le mouvement régionaliste ne prend donc véritablement son envol qu'au tournant du XX^e^ siècle[90]. Il sera ni plus ni moins inauguré au moment de la célèbre conférence de 1904 de Camille Roy. De l'avis de plusieurs, « La nationalisation de la littérature canadienne[91] » constitue « le manifeste du régionalisme canadien[92] ». Véritable « courant populaire qui influence tous ceux qui désirent nationaliser la littérature[93] », le régionalisme se répand petit à petit pour atteindre son

[87] Nous empruntons la définition que donne Maurice Lemire du terme « terroir ». Le mot renvoie « dans son sens premier [à] un terrain propre à l'agriculture, [et] désigne dans un sens second ce qui concerne l'exploitation agricole de la terre ». M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 21.
[88] Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome IV (1870-1894), « Je me souviens »*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, p. 381.
[89] Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918), « Sois fidèle à ta Laurentie »*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 382.
[90] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XIV.
[91] C. Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne », *Bulletin du parler français au Canada*, décembre 1904.
[92] M. Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », p. 160.
[93] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 100.

apogée dans les années 1920, décennie considérée par plusieurs comme « [l]'âge du "roman de la terre"[94] ».

Dans le cadre de cette deuxième série culturelle, une instance légitimante s'impose rapidement en la personne de Camille Roy, mais également en celle de Lionel Groulx[95] qui n'hésite pas à se servir de *l'Action française* (revue d'idées et maison d'édition) comme cheval de bataille régionaliste[96]. Ces influenceurs[97] promeuvent un code littéraire[98] très strict à tel point

[94] D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918)*, p. 476.

[95] Une précision s'impose. Selon Maurice Lemire, Lionel Groulx ne s'est jamais officiellement déclaré régionaliste, encore moins leader du mouvement : « Affichant une attitude désintéressée, il laissait croire que seule la vérité le motivait. Mais, comme l'a bien démontré Pierre Hébert, il utilisait les pseudonymes pour exprimer sa partisannerie. » M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 82.

[96] Dans un article consacré à la bibliothèque de *l'Action française*, Pierre Hébert le confirme : « […] l'édition [que] promeut [*l'Action française*] est, en quelque sorte, de l'édition à thèse. Voilà pourquoi elle a joué un rôle important dans des corridors bien légitimés de l'époque : roman historique, parti pris délibérément régionaliste et nationaliste désignent ses grandes orientations. » (Pierre Hébert, « Quand éditer, c'était agir. La bibliothèque de *l'Action française* (1918-1927) », *Revue d'histoire de l'Amérique française* [En ligne], vol. 46, n^{o} 2, automne 1992, p. 239, https://id.erudit.org/iderudit/305054ar (page consultée le 21 juillet 2019)) Par ailleurs, « servant les intérêts […] d'un type marqué de littérature nationale, la littérature régionaliste », écrit-il, la librairie d'Action française était un fournisseur de prix scolaires reflétant la doctrine, comme l'indique bien le passage suivant extrait d'un article de la revue : « Que l'on voie à ne donner dans les écoles que des livres utiles, qui éveillent de nobles pensées et suscitent des sentiments généreux. Qu'à côté des chefs d'œuvre [sic] de la littérature française, on ait soin de donner et de multiplier les ouvrages du terroir, ceux qui apprendront aux enfants à mieux connatre [*sic*], à aimer davantage leur pays ». (*Ibid*, p. 228. La citation provient de *L'Action française*, vol. 1, n^{o} 1, 1918, p. 30) Sur le rôle qu'ont joué *L'Action française* (1917-1927) et de *L'Action canadienne-française* (1928) dans l'évolution du nationaliste canadien-français et du régionalisme, on pourra aussi consulter Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933)* : « L'action nationale », p. 44-45; « Le réseau de l'Action française », p. 157-158; « Des revues d'idées », p. 208-209; « Lionel Groulx et L'Action française », p. 267-269. Sur *l'Action française* qui renaît en 1933 sous le nom d'*Action nationale*, voir p. 269.

[97] Dans *La vie littéraire au Québec*, les auteurs abordent la question du courant régionaliste et de sa structuration dans deux tomes : dans la section « La montée des régionalistes » du tome V (p. 421-423) et dans la section « La grande vague du régionalisme » du tome VI (p. 452-456). Retenons pour notre part ceci : « Le mouvement régionaliste dispose d'un vaste encadrement institutionnel qui facilite sa vitalité et son expansion, tant à Québec qu'à Montréal, par l'enseignement, la critique et ses concours ». (D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918)*, p. 421) « Dès le début du XX^{e} siècle, regroupés autour d'instances comme la Société du parler français au Canada, les régionalistes avaient promu l'adoption d'un ensemble de critères thématiques et linguistiques spécifiques. Ils avaient distingué quelques modèles littéraires emblématiques […]. […] De Québec, le mouvement s'était étendu à Montréal où y avaient adhéré les nouveaux nationalistes sous l'égide de Lionel Groulx […]. [Son] "action" littéraire pouvait s'appuyer sur tout un réseau institutionnel (journaux et revues, prix et concours, associations), les exotiques […]. » D. Saint-Jacques et L. Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933)*, p. 452.

[98] Rappelons brièvement ce qu'il faut entendre par « code » dans le cadre de la série culturelle : « La signification que les locuteurs voulaient transmettre par la reconnaissance de cette intention ne pouvait être atteinte que par l'utilisation d'un certain nombre de procédés culturels conventionnels. Ces conventions qui étaient assurément nécessaires à l'élaboration et à la production de l'acte de langage, l'étaient tout autant pour l'allocutaire dans son entreprise de décodage. Elles découlent, en effet, logiquement d'un système de règles établi, reconnu ou entériné par l'Institution de la série culturelle. » Louis Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au

qu'il est impossible de l'enfreindre[99] si l'on souhaite mériter une place au sein de la série. À ce sujet, Maurice Lemire écrit :

> Les récalcitrants, peut-être plus que les militants, démontrent l'emprise du mouvement. Pour eux, il s'agit moins de l'initiative de quelques individus, que d'un ensemble d'acquiescements qui conditionne la vie littéraire. Ceux qui n'adoptent pas la cause régionaliste renieraient en quelque sorte leur identité[100].

Dans *Censure et littérature au Québec* (2004), Pierre Hébert examine de près le fonctionnement de ce mouvement littéraire. Selon son interprétation, il serait possible de « qualifier de censure le régionalisme littéraire des années 1920[101] » même si aucun « cas » de censure cléricale n'a été rapporté pendant cette décennie. S'il n'y a pas eu de censure institutive « proscriptive » comme telle (par exemple, sous la forme de condamnations officielles par les autorités ecclésiastiques), les nombreuses injonctions et directives émises par les instances de légitimation de la série (Roy, Groulx et autres intellectuels influents) constituent une forme de censure institutive « prescriptive ». Pour ce qui est de cet « ensemble d'acquiescements qui conditionne la vie littéraire » dont parle Lemire, il s'agit là d'un phénomène de censure non plus institutive, mais constitutive. Autrement dit, d'une manière ou de l'autre, « le régionalisme n'a pas interdit, mais il a obligé à dire[102] ».

À dire quoi, exactement? Bien simplement, tout ce qui permet de « reconstituer la plénitude de notre vie française[103] », prêche Lionel Groulx : « C'est […] une tâche d'importance souveraine pour nos artistes et nos écrivains que de nous garder une âme, une vie distincte, que

---

XIX^e^ siècle », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n^o^ 3, printemps 1981, p. 458, https://id.erudit.org/iderudit/200285ar (page consultée le 26 mars 2019).

[99] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 100.

[100] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 100.

[101] Pierre Hébert, avec la collaboration d'Élise Salaün, Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre – 1920-1959, Montréal, Fides, 2004, p. 15.

[102] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 15.

[103] Lionel Groulx, *L'Action française*, janvier 1921, p. 25, dans D. Saint-Jacques et L. Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933)*, p. 174.

d'accroître chaque jour les puissances de notre âme française[104]»[105]. En somme, écrit Maurice Lemire, « [d]ans un pays encore à la recherche de son identité, la littérature […] a pour mission de soutenir un nationalisme encore en élaboration. Durant cette phase, les écrivains ont pour fonction de fournir des arguments qui alimenteront la fierté nationale[106] ». Camille Roy martèlera lui aussi cette idée que la littérature d'ici doit être au service des Canadiens français : « Ce rôle est avant tout un rôle de service national : telle doit être la mission de l'écrivain et telle la mission d'une littérature. C'est pourquoi l'écrivain doit rester en contact étroit avec son pays et, si l'on peut dire, exister en fonction de sa race[107]. »

On l'a bien compris, la littérature régionaliste n'est pas gratuite. C'est une « littérature de service[108] » : « Pour l'École du terroir, l'écriture n'est pas une fin en soi, mais un moyen : une œuvre n'aurait de valeur que dans la mesure où elle sert la cause[109]. » Ces appels à l'embrigadement seront entendus et rediffusés par de nombreux acteurs du mouvement régionaliste. Dans l'article « Notre programme » présenté en première page du numéro inaugural de *la Revue nationale* de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, on peut lire sous la plume d'Arthur Saint-Pierre : « Nous estimons qu'une œuvre d'art […], à la seule condition de ne pas

[104] Lionel Groulx, « Pour l'Action française », dans *Dix ans d'Action française*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1926, p. 65, dans M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 47.
[105] « Groulx ne cache pas le fait qu'il écrit des textes littéraires à des fins de propagande. Tous les moyens sont bons, juge-t-il, pour donner à la doctrine nationale un plus grand rayonnement. Les deux romans qu'il fait paraître sous le pseudonyme d'Alonié de Lestres, *L'Appel de la race* (1922) et *Au cap Blomidon* (1932), véhiculent donc de façon assez transparente les thèses de l'auteur sur la mission providentielle du Canada français. L'art romanesque n'intéresse Groulx que dans la mesure où il est au service d'une fonction supérieure, d'ordre à la fois spirituel et historique. » M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 196.
[106] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 46.
[107] Camille Roy, « Notre littérature en service national », *Études et croquis*, Montréal, L. Carrier & cie. Éd. du Mercure, 1928, p. 102, dans M. Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », p. 161.
[108] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 60.
[109] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 60.

affaiblir la race, et de ne pas abaisser son niveau moral, en débilitant les énergies et en corrompant les intelligences qui la composent, constitue en soi une *action patriotique*[110]. »

Pour acquérir le statut d'« action patriotique », l'acte de langage régionaliste doit être conforme aux modalités de la série culturelle (intention/convention/sanction[111]). D'une part, en écrivant, l'auteur doit avoir la même intention que tous les auteurs de la série, celle de produire une littérature édifiante[112], et il doit se conformer au principe fondamental qui régit ce type de littérature : le Beau, le Vrai et le Bien[113]. Dans ce contexte, le seul acte illocutoire[114] acceptable est celui qui « n'a pas pour objet l'esthétique, mais la persuasion[115] ». Certains registres littéraires[116] sont plus aptes à persuader que d'autres : le registre épidictique (lié à

[110] Arthur Saint-Pierre, « Notre programme », *La Revue nationale*, vol. 1, n° 1, janvier 1920, p. 1. Nous soulignons.
[111] Voir à ce sujet L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 458-459.
[112] Dans la préface de ses *Contes populaires* (1867), Paul Stevens citant un auteur [n.s.] écrivait : « Éclairer les esprits, ennoblir les cœurs, tels doivent être les deux buts de la littérature. Tous les charmes de l'art d'écrire, toutes les ressources d'une féconde imagination, tous les ornements ingénieux du langage, qui ne voilent nos pensées que pour les faire paraître plus belles, doivent être employés à rendre les hommes meilleurs. […] Le précepte d'Horace sera éternellement vrai : "Le parfait littérateur est celui qui est aussi utile qu'agréable." » Paul Stevens, « Préface », *Contes populaires*, [Éd. originale : Ottawa, G.-E. Desbarats, 1867], dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 139, version 1.1 (Édition de référence non spécifiée). L'auteur souligne.
[113] Étudiant le texte « Les déviations de l'art » de Mgr Pâquet, Pierre Hébert écrit : « Cette association du Beau et du Vrai appelle à être complétée par la fin dernière à laquelle toute chose est assujettie, le Bien. Les grands artistiques chrétiens l'ont compris […]. Cette philosophie chrétienne de l'art permet ensuite au théologien de repérer chez les artistes actuels les "dogmes d'une incroyance aveugle qui fausse leur pensée, qui égare leur goût et leur plume". » P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 22. La citation est de Mgr Louis-Adolphe Pâquet, « Les déviations de l'art », *Le Canada français*, XI, 10 (juin-juillet 1924), p. 766.
[114] Au sujet de « la valeur illocutionnaire », Louis Francoeur écrit : « Pour accomplir l'acte illocutionnaire littéraire que l'on attend d'eux, les locuteurs doivent non seulement connaître les conventions qui régissent leur série culturelle mais ils doivent de plus se laisser gouverner par elles. Ces conditions étant satisfaites, la force illocutionnaire et son caractère conventionnel confèrent à l'œuvre la VALEUR que nous devons lui attribuer dans la série culturelle dans laquelle elle s'insère. À cet égard, la force illocutionnaire que nous retrouvons dans les œuvres littéraires […] découle logiquement des conventions qui ont déjà été identifiées. […] il faut lire et entendre ces discours comme autant d'exhortations. […] chaque acte de raconter est pris en charge par un acte illocutionnaire intégrant dont les limites de validité sont celles-là mêmes de la série culturelle qui lui impose son Institution, ses conventions et ses sanctions. » L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 459-460. L'auteur souligne.
[115] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XX.
[116] « On appelle […] "registres" les catégories de représentation et de perception du monde que la littérature exprime, et qui correspondent à des attitudes en face de l'existence, à des émotions fondamentales : ainsi au sentiment qui naît de la conscience de la condition mortelle et au désespoir qu'elle engendre, le registre tragique; à l'admiration,

« l'admiration »), le registre lyrique (associé à « l'épanchement attendri ») ou encore le registre pathétique (associé à « la pitié »)[117]. Certains genres également, le conte, le roman ou la nouvelle, par exemple, appartenant tous à « la littérature dite "légère"[118] » qui transpose aimablement en fiction le message des idéologues clérico-nationalistes[119]. Il va sans dire que ces œuvres engagées auront tout avantage à livrer leur message de propagande « avec le plus d'élégance littéraire possible[120] », soutient Hermas Bastien, encore que cela ne soit pas nécessaire selon l'avis de Paul Stevens. « Tout littérateur qui a la conscience de sa dignité, écrit-il, doit se regarder comme un soldat. Son devoir est de combattre le mensonge qu'importe que ses armes ne soient pas brillantes, pourvu qu'elles soient solides[121]! » D'autre part, le texte ainsi pensé et conçu doit obtenir des instances de légitimation une sanction favorable. L'œuvre aura de la « valeur » à leurs yeux si et seulement si elle a pu les convaincre raisonnablement que ce qu'elle énonce sous les traits de la fable est la *vérité*[122]. Autrement dit, il leur paraîtra « plausible[123] » que, comme décrit

---

l'épidictique ; à la colère, le polémique, etc. Il s'agit donc d'une notion qui engage une dimension anthropologique de la littérature. » Alain Viala, « Registres », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 2e éd., Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, [2002] 2010, p. 660.

[117] A. Viala, « Registres », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, toutes les citations se trouvent à la page 662.

[118] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 47.

[119] À ce sujet, Paul Stevens écrit : « Tel lecteur qu'un livre sérieux épouvante se laissera gagner par une attachante fiction qui saura l'émouvoir. La douce voix des poètes pourra toucher le cœur de ceux qui ne veulent pas écouter la voix grave des historiens. S'ils se proposaient tous la même fin, les littérateurs, animant d'une commune pensée leurs œuvres diverses, atteindraient toutes les classes, tous les âges et tous les goûts, et de mille manières exerceraient un magnifique apostolat. » [n.s.], dans P. Stevens, « Préface », *Contes populaires* [En ligne].

[120] Hermas Bastien, « la Vie scientifique, artistique et littéraire. Notre littérature évolue-t-elle? » l'*Almanach de la langue française*, 1928, p. 121, dans M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XX.

[121] [n.s.], dans P. Stevens, « Préface », *Contes populaires* [En ligne].

[122] Il faut entendre le terme « vérité » non pas au sens d'une proposition fondée sur *l'objectivité du réel* (le vrai = ce qui est conforme à la vérité), mais plutôt d'une proposition basée sur *l'interprétation de ce réel* (le vraisemblable = ce qui a toutes les apparences de la vérité, qui semble vrai). Cette distinction nous a été inspirée par les propos de Pierre Hébert qui traitait de la notion interprétation dans le contexte de son étude sur la censure littéraire au Québec : « [L]'approche interprétative […] prétend à une autre "vérité" que celle de l'objectivité. L'approche descriptive peut être validée ou falsifiée et, pour cela, elle peut aussi être dite vraie ou fausse. Il en va tout autrement de la visée interprétative […]. À l'impossible vérité on préférera dès lors la validité, la création d'un sens et d'une lecture plausible de la "réalité". » P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 15. On se souviendra par ailleurs de nos explications sur la notion de vérité présentées dans l'introduction : dans les sociétés archaïques par exemple, la « vérité » se fonde souvent exclusivement sur la parole autoritaire d'un locuteur en laquelle l'allocutaire a confiance. Lorsque Mgr Pâquet cite Léon XIII, c'est à ce type de « vérité » qu'il réfère : « Il n'est donc pas permis de mettre au

dans le récit, l'âme canadienne soit noble, que le peuple ait une mission civilisatrice en Amérique, que la ville soit un lieu de corruption des mœurs, que l'agriculture soit le meilleur moyen de se préserver sur les plans économique et identitaire, que la valorisation du culte des ancêtres soit un devoir incontournable, etc.

Une fois cela accompli, l'auteur espère que son acte d'écriture aura les effets perlocutionnaires attendus, c'est-à-dire qu'en plus d'avoir amené le lecteur à admirer l'univers champêtre du terroir et les bonnes mœurs catholiques françaises des gens de la campagne, l'« œuvre [aura] provoqu[é] une réaction immédiate », un « évei[l] des "énergies rédemptrices"[124] », par le biais, par exemple, d'un désir d'effectuer un « retour à la terre » plutôt que de poursuivre le travail ouvrier à la ville, de renoncer aux « mauvaises lectures », de renouer avec ses racines françaises, de pratiquer avec plus de ferveur le culte religieux, etc.

En somme, tout ce qui vient d'être dit se résume par cette phrase de l'abbé Casgrain : il importe « de faire aimer le bien, admirer le beau et connaître le vrai, de moraliser le peuple en ouvrant son âme à tous les nobles sentiments[125] ». C'est en ce sens que toute littérature régionaliste sera considérée comme une « bonne action »[126] et que les œuvres du terroir seront « des lectures utiles et instructives » pour tous.

---

jour et d'exposer aux yeux des hommes ce qui est contraire à la vertu et à la *vérité*, et bien moins encore de couvrir cette licence du manteau et de la tutelle des lois. » Léon XIII, dans Mgr Louis-Adolphe Pâquet, « Les déviations de l'art », *Le Canada français*, XI, 10 (juin-juillet 1924), p. 770, dans P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 23. Nous soulignons.

[123] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 15.

[124] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XX.

[125] H.-R. Casgrain, « Le mouvement littéraire en Canada », p. 25-26.

[126] Notre lecture des actes de langage de la deuxième série culturelle est inspirée par la théorie de Louis Francoeur. L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 461. Les citations sont de Henri-Raymond Casgrain dans *l'Opinion publique* du 26 février 1872, « Silhouettes littéraires », reproduit par Aug. Laperrière dans *Les Guêpes canadiennes*, vol. 1, Ottawa, Bureau, 1881, p. 226.

Dans un article intitulé « Une action intellectuelle » paru dans *l'Action française*, en février 1917, Lionel Groulx lance un mot d'ordre qui aura un retentissement jusqu'à la Révolution tranquille : « Chez nous, écrire c'est vivre, se défendre et se prolonger[127] »[128]. La recette d'un bon récit régionaliste qui permette de « vivre », de « se défendre » et de « se prolonger » est fort simple. Elle se résume à quatre ingrédients de base que nous résume ici Maurice Lemire d'un seul souffle : « Seule une littérature de service, consacrée aux sujets canadiens, respectueuse des normes traditionnelles, vouée aux représentations idéales et écrite dans une langue typique du pays, pourra distinguer les Canadiens[129]. » Voyons ce qu'il en est des aspects formels (esthétique et langue) pour ensuite nous attarder aux éléments thématiques propres au régionalisme (sujets de prédilection et types de représentation).

L'esthétique traditionnelle. Si tant est que « la littérature d'un peuple doit être consubstantielle à ce peuple[130] », qu'elle est le reflet de l'âme canadienne-française et catholique à l'image de la « France éternelle[131] », elle doit bien sûr se fonder sur les critères esthétiques classiques propres au génie français[132] : principes d'ordre et d'harmonie, de grandeur et de pudeur, de raison et d'analyse, ce à quoi s'ajoute l'imitation de l'Antiquité[133]. Toujours dans le même article, Lionel Groulx écrit : « Pour le dire très nettement, nous n'avons que faire d'œuvres

[127] Lionel Groulx, « Une action intellectuelle », *L'Action française*, 1917, p. 34, dans D. Saint-Jacques et L. Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933)*, p. 267.
[128] Cette phrase préfigure le souhait formulé par François Galarneau dans *Salut Galarneau!*: « Je sais bien que de deux choses l'une : ou tu vis, ou tu écris. Moi je veux vécrire […]. » Jacques Godbout, *Salut Galarneau!, Roman*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1967], Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 157.
[129] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 46.
[130] Lionel Groulx, *Premier Congrès de la langue française au Canada […]. Compte rendu*, 1913, p. 263, dans M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVIII.
[131] L'expression est de Maurice Lemire. M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 44.
[132] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XVIII.
[133] Florence Dumora-Mabille, « Classicisme », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, p.121.

et d'esthétiques qui ne servent point la culture française et qui, par cela même, ne sont point de l'art et n'en peuvent créer[134]. » En plus d'être devenue « anti-religieuse », l'âme française contemporaine aurait été emportée à la dérive par les courants douteux voués au culte de « l'art pour l'art » (naturalisme, Parnasse, symbolisme, décadentisme…). À la suite d'Henri-Raymond Casgrain et de Camille Roy, Lionel Groulx revendique donc lui aussi la création d'une littérature au service de la patrie exempte de tous les « procédés exotiques[135] » propres à « [l]a doctrine de l'art pour l'art, fausse et funeste, en tous [*sic*] temps[136] », à mille lieues du « réalisme moderne, manifestation de la pensée impie, matérialiste[137] ». Ainsi, dans une volonté de « nationaliser [les] esprits[138] », le recours à une esthétique traditionnelle semble aller de soi et tous les efforts iront en ce sens, comme le souligne Pierre Hébert : « Le réel, *mimésis* toujours en déficit, s'exhaussera donc le plus possible vers la pureté du Beau subordonné au Vrai, rejetant à la fois l'imitation intégrale et l'art pour l'art car, dans ce deux cas, contenu et forme se prétendent suffisants[139]. »

La langue du pays. Par ailleurs, la littérature régionaliste se caractérise par l'emploi d'une « langue à nous[140] », ce qui signifie selon Pétrus une prose aromatisée de « certains mots indigènes dont la saveur et le parfum de terroir ne serviront pas peu à nationaliser notre littérature[141] ». Cette pratique s'inscrit dans un vaste courant de revalorisation de la langue canadienne-française au début du XX^e^ siècle. Inquiètes de constater que l'écart se creuse entre le

---

[134] Lionel Groulx, « Une action intellectuelle », *L'Action française*, vol. 1, 1917, p. 39, dans M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 44.
[135] Camille Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne », conférence prononcée à la Société du parler français au Canada, 1904, dans M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 171.
[136] [n.s.], dans P. Stevens, « Préface », *Contes populaires* [En ligne].
[137] H.-R. Casgrain, « Le mouvement littéraire en Canada », p. 25-26.
[138] N. Doyon, « Le projet de nationalisation de la littérature canadienne-française de Camille Roy », p. 89.
[139] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 24.
[140] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 152.
[141] Pétrus, « Comment vivifier notre littérature canadienne », *le Pays laurentien*, février 1918, p. 23, dans M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XIX.

français normatif et le registre de langue populaire, particulièrement en milieu urbain où sévit l'anglicisation[142], les élites se mobilisent. Depuis la fondation de la Société du parler français au Canada en 1902 par Adjutor Rivard, en collaboration avec l'abbé Stanislas Lortie, jusqu'à la publication du *Glossaire du parler français au Canada* en 1930 par Adjutor Rivard et Louis-Philippe Geoffrion, une série d'études sont entreprises dans le but de promouvoir le français en Amérique du Nord. On cherche plus particulièrement à valoriser les particularismes d'une langue qui a évolué au cours de ses 300 ans d'histoire d'une manière originale. En somme, on entend « faire du parler français au Canada un langage qui réponde à la fois au progrès naturel de l'idiome et au respect de la tradition[143]». Les canadianismes (mots inventés pour décrire la réalité du nouveau monde), archaïsmes, barbarismes et patois importés des vieilles provinces françaises constituent pour plusieurs la marque de commerce du régionalisme canadien-français puisqu'ils confèrent aux récits un cachet rustique qui cadre bien avec le programme idéologique de la série culturelle[144]. Les écrivains de la série sont donc fortement encouragés à en faire usage dans leurs écrits terroiristes[145]. Certains intellectuels comme Harry Bernard souhaiteraient que la langue littéraire soit conforme à la langue parlée, par souci d'authenticité[146]. Ce débat outrepasse toutefois la question du régionalisme et fera l'objet de houleux débats au moment de la Révolution tranquille dans les années 1960.

Le sujet canadien. Par ailleurs, Camille Roy est ferme là-dessus, une littérature canadienne-française ne sera nationale que dans la mesure où elle parviendra à décrire les mœurs originales et le mode de vie unique des gens du pays : « Traiter des sujets canadiens et les traiter

[142] M. Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », p. 157.
[143] La Société du parler français au Canada, *Bulletin du parler français au Canada*, 1902, p. 3, dans M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXI-XXII.
[144] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 56 et 61.
[145] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 59.
[146] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 58.

d'une façon canadienne : tel est le mot d'ordre, ou le refrain que s'en vont répétant nos publicistes et nos critiques[147]. » Abondant dans le même sens, Lionel Groulx, encourage pour sa part les écrivains à exploiter le thème du terroir : « Fort peu parmi nous ont su se pencher sur le petit coin de terre pour en humer la poésie intime, la vertu inspiratrice, pour décrire ou chanter ce régionalisme de mœurs et de coutumes qui déjà se dessine un peu partout[148]. » En somme, le sujet de prédilection du récit régionaliste est le pays, c'est-à-dire le monde de la campagne[149]. Et ses habitants, bien sûr. Comme le souligne Lucie Desaulniers, « [l]e père, la mère, les vieux, les jeunes, les ancêtres, les voisins et même le cheval, tous gens du proscénium rural, viendront tour à tour à l'avant-scène nous livrer une page, un tableau, une image de leur vie quotidienne[150] ». L'important n'est donc pas de décrire un lieu physique ou géographique autant que de peindre un espace social reflétant les valeurs traditionnelles, ainsi que le soulignent Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge : « Tout comme les peintres, les poètes et romanciers canadiens-français imaginent le terroir non comme paysage, mais comme espace de vie. La nature en elle-même les intéresse moins pour ses particularités physiques qu'en tant que fait culturel, susceptible d'être intégré au grand récit national[151]. » C'est pourquoi la plupart des aventures du récit régionaliste se dérouleront dans un contexte familial ou paroissial, à l'image de ce qui devrait être vécu dans la réalité, selon les tenants de l'idéologie agriculturiste[152]. En

[147] C. Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne », conférence prononcée à la Société du parler français au Canada, 1904, dans M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 171.
[148] Lionel Groulx, « Une action intellectuelle », *l'Action française*, janvier 1917, p. 41, dans M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XIX.
[149] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XX.
[150] Lucie Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, M.A. (Études françaises), Université de Montréal, 1974, f. 39.
[151] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 194.
[152] « Telle qu'imaginée par la classe dirigeante, la vie rural ne peut assurer la survivance d'une collectivité et le bonheur des individus qu'à l'intérieur d'un contexte familial et paroissial. » N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 208. « [L]es cultivateurs compte d'abord sur leur famille pour les travaux

définitive, rappelle un porte-parole de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, « à valeur d'art égale, voire même quelque peu inégale, de deux œuvres, dont l'une sera jaillie du terroir ou de la tradition, tandis que l'autre aura emprunté son inspiration à l'étranger, la première nous paraîtra toujours, du point de vue national, supérieure à la seconde[153] ».

La représentation positive. Puisqu'il faut aspirer à « créer du beau[154] », propagande oblige, la littérature régionaliste ne peut qu'offrir des images positives des sujets canadiens qu'elle met en scène. Plus encore, il s'agit bien souvent d'une représentation idéalisée du monde et des hommes, à l'image du passé mythique des aïeux, auréolé de grandeur et de perfection dans l'imaginaire des créateurs. Maurice Lemire explique :

> Fidélité au passé ne veut […] pas dire fidélité à la réalité du passé. Le monde des origines est toujours perçu à travers le halo déformant de la légende. […] Des objets familiers comme le ber, le rouet, la huche à pain… se chargent de symboles. Il en va de même pour les divers gestes des travailleurs agricoles qui exécutent aux yeux du poète une véritable liturgie. Les labours, les semailles, les récoltes sont comme des rites de passage d'une saison à une autre. Les humbles besognes de la fermière trouvent aussi leur tribut d'éloges. La nature célébrée seulement dans sa relation au champêtre n'a de signification que dans la mesure où elle sert de décor aux travaux agricoles[155].

Comme le soulignent Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, cela se confirme chez Groulx qui réinvente en quelque sorte l'histoire nationale pour lui conférer un sens particulièrement favorable : « [L]a traditionnelle faiblesse canadienne-française se transmue en héroïsme. Les porteurs d'eau disparaissent, les victimes deviennent des héros, la collectivité non seulement survit, mais porte en elle une mission supérieure, celle de préserver en Amérique les valeurs

---

de la ferme. Pour eux, la paroisse n'en est qu'un élargissement et ils considèrent le curé comme le père de la communauté. » M. Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », p. 164.

[153] A. Saint-Pierre, « Notre programme », p. 1.

[154] A. Saint-Pierre, « Notre programme », p. 1.

[155] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XX-XXI.

catholiques et françaises […][156]. » On ne trouvera donc pas de descriptions réalistes du monde rural, ni de la vie concrète des gens de la terre dans les récits régionalistes orthodoxes. Il s'agit en somme d'un univers champêtre homogène, sans dissonance aucune, épuré de toutes les scories et de tous les vices qui pourraient entacher sa réputation de lieu édénique. Autrement dit, seule une mise en fiction non problématique du monde paysan est permise. Cela pose une difficulté sur le plan narratif : comment inventer une histoire un tant soit peu captivante dans un monde parfait où il n'y a ni conflits ni heurts[157]? S'il est vrai que les gens heureux n'ont pas d'histoire, comme le dit l'adage, les personnages du récit régionaliste seront alors sans histoire, ou presque. D'où l'engouement marqué pour le genre du récit bref dans lequel la réduction du narratif à la part congrue du récit permet un apport plus généreux en descriptions valorisantes. La technique de l'inventaire, bien éprouvée, servira à merveille le propos (c'est-à-dire la thèse). En plus de donner l'illusion de la réalité du monde rural (fonction mimésique), elle permet de diffuser un savoir technique sur ce monde et d'enseigner les valeurs correspondant à la vie sur la terre (fonction didactique) tout en connotant une atmosphère de bonheur et d'harmonie propice à gagner l'adhésion du lecteur (fonction émotive). Les quelques petits soubresauts intégrés à l'histoire ne servent en définitive que de prétexte pour mieux faire valoir les avantages de la vie rurale.

Voilà pour le code régionaliste : sujet canadien, représentation positive, esthétique classique, langue de « chez nous ». Les écrivains qui ne se conforment pas à ces canons esthétiques ne sont tout simplement pas reconnus comme de bons écrivains au sein de la série culturelle[158]. Deux genres narratifs se prêtent particulièrement bien à la mise en application de ce code littéraire : le roman du terroir et le récit bref régionaliste.

---

[156] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 195.
[157] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 61-62 et 247.
[158] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XX.

2.2.2 Les genres de prédilection des régionalistes

2.2.2.1 Le roman régionaliste

Dans son introduction du deuxième tome du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Maurice Lemire esquisse une typologie du roman régionaliste[159]. Synonyme de « roman rural » ou de « roman du territoire », il se décline en différents sous-genres selon le propos développé et le style du récit. Pour les fins de notre propos, nous simplifions cette nomenclature pour ne porter attention qu'à deux sous-genres du régionalisme, renvoyant à deux types de rapports au code en vigueur dans la série culturelle : le roman agriculturiste à thèse (orthodoxe) et le roman rustique d'esthétique réaliste (non orthodoxe).

Le premier sous-genre, le plus prolifique dans la période à l'étude (1900-1940), est le roman agriculturiste (aussi connu sous divers noms : roman de la terre ou du terroir, roman de la fidélité ou roman de la succession). Si d'aucuns considèrent que *La terre paternelle* (1846) de Patrice Lacombe inaugure le roman du terroir, c'est à Damase Potvin que revient la paternité du canevas simplifié réinvesti maintes fois dans les décennies suivantes par une pléthore d'écrivains régionalistes (*Restons chez nous!*)[160]. Il existe plus d'une soixantaine de romans de ce type, la plupart ayant été produits à partir des années 1920[161]. Le but recherché (et avoué) est de communiquer un message, et non de faire œuvre d'art. Dans ces romans à thèse, « le cultivateur [est] roi de sa terre » et « le salut économique et social des Canadiens français [repose sur

[159] Les propos exprimés ici s'inspirent de l'étude que fait Maurice Lemire du récit régionaliste dans l'introduction du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, *tome II (1900-1939)* (le roman régionaliste, p. XXIII-XXVII; le genre « vieilles choses », p. XXII-XXIII), et dans son ouvrage *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)* (le roman régionaliste, p. 173-213; le récit bref régionaliste, p. 149-172).
[160] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXVI.
[161] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXIII.

entièrement sur] l'agriculture[162] ». Selon l'intrigue classique, un fils unique d'agriculteur refuse de succéder à son père, préférant s'exiler à la ville plutôt que de se faire habitant, ce qui force le père à vendre sa terre[163].

Après le roman agriculturiste qui domine largement le corpus du roman régionaliste vient le roman rustique de types « roman de mœurs paysannes » et « roman de la colonisation ». Selon Maurice Lemire, *Trente arpents* (1938) de Ringuet (pseudonyme de Philippe Panneton) serait « certainement le roman rustique québécois le mieux réussi[164] ». Dans le roman de mœurs paysannes, la relation privilégiée du cultivateur à la terre est le centre d'intérêt du récit. Le cadre spatial de ces œuvres se limite à la campagne; les personnages sont des paysans. On y trouve une description réaliste favorable — parfois comique, souvent pittoresque — des mœurs paysannes, sans jamais verser dans la thèse agriculturiste (propagande et représentation idéale). Plutôt que de faire valoir les mœurs rurales, il importe plutôt d'en souligner l'aspect pittoresque, c'est-à-dire leur originalité qui charme ou amuse, leur manière d'être, colorée, imagée ou piquante (par exemple, *Marie Calumet* de Rodolphe Girard). Sont mises en valeur les coutumes et traditions campagnardes, civiles et religieuses, les amours paysans et des rites associés (mariage, etc.) et même les vices (par exemple, l'avarice ou les passions libidineuses dans *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon).

Le roman rustique de la colonisation relate quant à lui la vie des paysans sur la terre dans un contexte de prise de possession du territoire. Le prototype du genre est *Jean Rivard le défricheur* (1862) d'Antoine Gérin-Lajoie. Dans cette catégorie de romans, on exploite davantage

[162] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXVI.
[163] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXVI.
[164] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXVI. La citation suivante se trouve à la même page.

le thème de la vie en forêt et l'importance du travail de défrichement que celui des travaux agricoles. Ce n'est cependant pas pour idéaliser ce mode de vie, bien au contraire. La colonisation y est décrite sous un jour réaliste : il s'agit d'un bien rude labeur, peu profitable de surcroît. Parmi les autres motifs de ce sous-genre, on trouve l'agrément de la nature déserte et vierge, l'attrait du continent qui symbolise la liberté; le nomadisme comme mode de vie, par opposition au sédentarisme paysan; la tentation de la course au trésor à l'époque de la ruée vers l'or (Californie, 1849); les aventures des pays d'en haut, toujours attrayantes pour les Canadiens; les métiers d'explorateur, de guide en forêt, du coureur des bois se livrant à la traite des fourrures; le contact avec les peuples indigènes, le métissage qui en résulte par le biais d'amours hors mariage. Étonnamment, ce sont des étrangers qui ont le plus pratiqué le genre du récit de colonisation au Québec. *Maria Chapdelaine* (1916) de Louis Hémon est un cas exceptionnel puisqu'il représente selon Lemire le roman régionaliste par excellence, comportant à la fois des éléments du récit de la terre et du récit rustique de colonisation[165]. D'autres écrivains français qui ont vécu au Canada s'illustrent dans ce sous-genre : Maurice Constantin-Weyer (*Un homme se penche sur son passé*, 1928), Marie Le Franc (*Hélier, fils des bois*, 1930; *La rivière Solitaire*, 1934) et Georges Bugnet (*La forêt*, 1935). Parmi les romanciers québécois qui ont pratiqué le roman de colonisation, Léo-Paul Desrosiers se démarque. Dans ses trois romans — *Nord-Sud* (1931), *Les engagés du Grand-Portage* (1935) et *Les opiniâtres* (1941) —, il s'attache à mettre en valeur l'aspect historique de la colonisation sans laisser poindre de parti pris. De plus, les personnages recèlent une complexité psychologique qui contraste avec les personnages plats des romans régionalistes orthodoxes[166].

[165] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940),* p. 187.
[166] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940),* p. 191.

2.2.2.2 Le récit bref régionaliste

Si les romans régionalistes sont très en vogue dans les premières décennies du XX^e^ siècle, c'est toutefois sous la forme de récits plus courts[167] au thème caractéristique « vieilles choses, vieilles gens » que la thèse terroiriste s'illustre le mieux. Quoiqu'ils appartiennent à un genre mineur, ces récits brefs régionalistes (nommés récits narratifs brefs, textes brefs rustiques, « contes du terroir[168] » ou « contes paysans », indistinctement) feront néanmoins la fortune du mouvement régionaliste. « Le vieux hangar » inaugure le genre en 1913[169]. Avec nostalgie, Camille Roy y présente un ensemble d'objets abandonnés qui rappellent l'ancien temps, suggérant par-là l'attention qui doit être accordée aux « vieilles choses » dans la prose régionaliste. En plus des objets sacralisés (le ber, le poêle, le rouet, les instruments aratoires, la charrette, la croix de chemin…), le récit bref régionaliste cherche à sauver de l'oubli les coutumes du monde traditionnel (la criée pour les âmes, la corvée, l'heure des vaches…). Par ailleurs, c'est toute une galerie des personnages conventionnels qui défile sous les yeux du lecteur. Il s'agit beaucoup plus de types que de protagonistes individuels. Par exemple, le personnel clérical (le curé, le maître-chantre, le bedeau, la ménagère du presbytère…), les travailleurs du milieu agricole (le vieux terrien, le forgeron, le maquignon, le laboureur, le semeur…), les membres de la famille traditionnelle (le père, la mère, les enfants, les voisins…), sans oublier les animaux de ferme (le cheval, la vache…). Ces derniers sont d'ailleurs souvent personnifiés, ce qui fait d'eux un support sémiotique de plus pour véhiculer l'idéologie de

[167] Ces récits ne dépassent jamais plus de trente pages, selon Lucie Desaulniers. L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, f. 150.

[168] Au sujet de cette terminologie, les auteurs de *La vie littéraire au Québec* écrivent : « On a pu nommer par exemple "contes du terroir" ou "contes paysans", mais aucun de ces textes, que leurs auteurs eux-mêmes qualifient indifféremment de récits, de chroniques, de billets ou de scènes du terroir, ne semble correspondre à la définition la plus courante du conte, soit celle d'un récit fictif mettant en scène un ou des personnages qui accomplissent des exploits extraordinaires et qui dépassent par leur invraisemblance l'entendement humain. » D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918)*, p. 403.

[169] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXII.

conservation, en plus de nous les rendre attachants. Sur le plan énonciatif, il s'agit d'un récit à la première personne où est fait un usage abondant du pronom personnel « nous » et du déterminant possessif « nos » employés dans le but d'éveiller chez le destinataire un sentiment d'appartenance. De plus, comme attendu de tous les écrits de la série, le récit bref est agrémenté des trésors de la langue du pays et des expressions typiques du registre familier campagnard[170]. Ces mots fétichisés sont souvent mis en italique[171] ou placés entre guillemets de manière à signaler leur statut iconique au sein du discours. Publiés dans nombre de périodiques, mis à l'honneur dans les concours littéraires qu'organise la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal de 1915 à 1918 (« La croix du chemin », 1916; « La corvée », 1917; « Fleurs de lys », 1918; « Au pays de l'érable », 1919), rassemblés en recueils par plusieurs animateurs du mouvement régionaliste qui les donnent en exemple[172], ces textes plus descriptifs que narratifs, livrés sur le ton de la confidence[173], se présentent sous diverses formes : souvenirs d'enfance, croquis de scènes champêtres, portraits de mœurs rurales. De ces historiettes et de ces tableaux figuratifs se dégage un sentiment de nostalgie. Le temps qui fuit emporte tragiquement avec lui les reliques précieuses d'un âge d'or déjà révolu. En somme, le récit bref régionaliste apparaît comme « une sorte de musée du temps ancien où prédomine l'attachement à la terre, à la foi et aux traditions des ancêtres[174] ».

À la lumière des pratiques littéraires de la première série culturelle, Maurice Lemire explique la raison pour laquelle le récit bref régionaliste a pu jouer un rôle si capital au sein de la deuxième série :

[170] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 151.
[171] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, f. 150.
[172] D. Saint-Jacques et L. Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933)*, p. 407.
[173] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 150.
[174] D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918)*, p. 403.

> [L]a littérature régionaliste se distingue de celle du XIX^e^ siècle par sa rupture avec l'histoire. Les prédécesseurs s'étaient tous plus ou moins inspirés de François-Xavier Garneau. Louis Fréchette en particulier avait donné à l'histoire du Canada un sens nouveau dans *La légende d'un peuple*. Mais au tournant du siècle, les écrivains renoncent à faire l'éloge des héros au profit des habitants anonymes. Maintenant ce sont le mode de vie, les pratiques, les coutumes et les traditions que l'on veut illustrer. Pour vraiment se nationaliser, la littérature doit mettre en valeur la particularité des mœurs canadiennes. Dans ce dessein, le récit bref convient mieux, car il se fonde la plupart du temps sur le souvenir : l'anecdote en soi reste étrangère la plupart du temps à toute forme d'intrigue. De plus, pour bon nombre de ces auteurs, fils de cultivateurs ou de campagnards, le récit prend la forme de souvenir, associant enfance et tradition. Le passé traditionnel se confond avec elle, comme l'illustrent *Les rapaillages* de Lionel Groulx. Pour ces écrivains, qui ont rompu avec l'homogénéité sociale traditionnelle en se faisant instruire et en accédant à des postes élevés, il importe de témoigner de leur fidélité à leurs origines. Cette forme simplifiée de récit se prête plus facilement à l'application de la théorie régionaliste. La quotidienneté se substitue à l'histoire pour mettre en valeur l'anonymat. Présentée de façon idéale pour dénoncer la mutation, elle provoque la nostalgie et le regret du lecteur[175].

Quoi qu'il en soit, ici comme dans le roman de la terre, l'intention derrière l'acte de langage demeure la même : « CONVAINCRE de la mission providentielle de la nation, ÉDIFIER par l'exaltation de la race, ÉCLAIRER par le culte du héros [les aïeux, habitants anonymes][176]. » Dans sa préface du premier recueil de Georges Bouchard, *Premières semailles* (1917), Camille Roy ne dit pas autre chose : « Puissent les "Premières Semailles" mises en bonne place au foyer de l'habitant canadien, lui redire souvent leurs utiles conseils, lui faire mieux comprendre la dignité de sa mission, et accroître en son âme robuste l'amour du sol[177]. » Cela dit, on ne peut qu'être frappé par l'immobilisme qui se dégage de ces textes. Selon Maurice Lemire, il s'agit là d'une manière de résister, de se préserver : « Au lieu de prôner une adaptation au changement, le récit bref tente de la soustraire aux diverses influences, comme si l'isolement était encore

[175] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 149-150.
[176] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 461. L'auteur souligne.
[177] Camille Roy, « Au lecteur », dans Georges Bouchard, *Premières semailles*, Québec, Imp. L'Action Sociale Limitée, 1917, p. 8.

possible. En se situant hors du temps, la classe paysanne assurerait sa pérennité[178]. » Faute d'un répertoire riche en thèmes, le genre versera peu à peu dans le stéréotype, ce qui le conduira à sa perte après avoir connu une quinzaine d'années de gloire[179]. Viendra ensuite racheter la pauvreté littéraire de ces écrits de propagande (récits brefs et romans de la terre confondus)[180] un groupe d'œuvre de facture réaliste qui fera de la paysannerie une source d'inspiration désormais valable sur le plan esthétique.

Enchaînons avec la présentation du recueil de Lionel Groulx, *Les rapaillages* (1916), qui constitue le principe codant de la deuxième série culturelle. L'étude du personnage la Grise du récit « Les adieux de la Grise » nous permettra par la suite de dégager les traits caractéristiques de notre deuxième archétype chevalin, La Grise.

[178] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 158.

[179] D. Saint-Jacques et L. Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933)*, p. 407. M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXII-XXIII.

[180] En introduction de son ouvrage sur le mouvement régionaliste au Québec, Maurice Lemire s'interroge : « Jusqu'à quel point peut-on traiter du régionalisme comme d'un mouvement littéraire qui aurait influencé la littérature québécoise près d'un demi-siècle? Plusieurs historiens l'ont tout simplement ignoré parce qu'il n'aurait produit aucune œuvre de valeur. Surtout idéologique, il n'appartient pas à la littérature. Aussi la question porte moins sur la valeur littéraire, que sur la place à lui accorder dans l'histoire littéraire. […] quelle place faut-il accorder au mouvement régionaliste dans la littérature québécoise? » M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 7. En admettant avec d'autres « la rareté des chefs-d'œuvre » régionaliste, il juge néanmoins qu'il importe d'accorder une place privilégiée à ce mouvement étant donné « l'ascendant du mouvement sur la production littéraire de l'époque. » *Ibid*, p. 245. Pour ce qui est du récit bref régionaliste en particulier, Lemire écrit : « Sans se hisser au niveau de la grande littérature, il a au moins le mérite d'une certaine originalité. » M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXII-XXIII. Pour sa part, Lucie Desaulniers écrit : « Si ce genre n'a pas été un genre littéraire remarquable en soi, il constitue un document précieux pour l'établissement d'une histoire des idées au Québec. » L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, f. du résumé.

2.3 Le principe codant de la deuxième série culturelle : *Les rapaillages* de Lionel Groulx

La deuxième série culturelle de notre étude s'articule autour d'une œuvre phare, *Les rapaillages*, sous-titré « (Vieilles Choses, Vieilles Gens) », paru en 1916 aux éditions du journal « le Devoir ». Cet ensemble de récits brefs régionalistes est aujourd'hui considéré comme l'un des premiers best-sellers des lettres québécoises[181]. La grande popularité de cette petite plaquette confère une notoriété à son auteur, comme le souligne Maurice Lemire : « Un véritable succès de librairie l'impose comme protagoniste à ceux qui veulent contribuer à la littérature régionaliste. Camille Roy et Adjutor Rivard ont déjà donné des modèles, mais pas avec autant de diffusion que Groulx[182]. » Plusieurs chercheurs en histoire du livre se sont intéressés à ce cas de succès éditorial impressionnant[183]. Comme l'a démontré Marie-Pier Luneau, cette réussite s'explique par les stratégies mises en œuvre par Lionel Groulx pour mousser la diffusion de son recueil[184]. Cependant, ce succès retentissant s'explique aussi par le fait que ces textes venaient opportunément combler un besoin de mémoire chez les Canadiens français, comme le suggère Anne Courtemanche : « [S]i l'on examine la diffusion des *Rapaillages*, il ne fait pas de doute qu'écrivains et lecteurs s'entendent pour que soient conservés ces souvenirs d'une époque menacée et presque déjà révolue[185]. » En somme, en cette période de bouleversements sociaux et culturels importants, un ouvrage comme celui de Groulx avait tout pour réconforter les « âmes » canadiennes inquiètes de l'avenir. Nous nous proposons ici d'approfondir la question de

[181] « […] Lionel Groulx est probablement un des premiers auteurs de best-sellers au Québec. […] Les ventes étaient […] massives et rapides. » M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 11.
[182] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 78.
[183] L'importance de cette œuvre dans l'histoire littéraire du XX^e siècle a été mise en lumière par plusieurs chercheurs. Nous nous référons ici principalement à quatre sources d'information : deux mémoires de maîtrise, ceux d'Anne Courtemanche (1973) et de Lucie Desaulniers (1974), un article de Pierre Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre » (1993), et l'ouvrage de Marie-Pier Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger* (2003).
[184] « Lionel Groulx […] s'est hissé lui-même au haut du palmarès à force de stratégie littéraire. » M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 11.
[185] A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 14.

l'influence déterminante de ce recueil de récits brefs en nous attardant aux phénomènes de production et de réception de l'œuvre, à la nature de son contenu et à sa facture.

2.3.1 Le contexte de production de l'œuvre *Les rapaillages*

Avant d'aborder la question de la publication du recueil, posons un bref regard sur le contexte de création de l'œuvre, ce qui nous permettra de mieux comprendre ce phénomène d'une rencontre aussi parfaitement réussie avec l'horizon d'attente de l'époque.

Dans son édition critique des *Rapaillages*, Anne Courtemanche résume la genèse de l'œuvre. Dès sa jeunesse, Lionel Groulx consigne dans son journal intime des impressions et des souvenirs de ses années d'enfance passées dans le paisible et champêtre rang des Chenaux à Vaudreuil[186]. « Voici le temps du labourage et du hersage, écrit-il dans son journal le 26 octobre 1899. Je me figure les attelages de mon père faisant leurs évolutions monotones d'un bout à l'autre du même champ et tout à l'heure en songeant [à mon village] j'ai gravé sur le coin de mon pupitre de philosophie le nom de ma paroisse = Vaudreuil[187]. » Aux dires de Lionel Groulx, *Les Rapaillages* poursuivent en quelque sorte l'autobiographie commencée dans ses journaux : « [D]ès mon jeune âge, j'ai aimé, passionnément aimé toutes ces choses qui s'en allaient. Et ce n'est pas sans mélancolie que je les ai inhumé [*sic*] dans ma mémoire. Comment s'étonner qu'un de ces jours elles se soient sorties avec un halo au reflet de légende et de fiction[188]. » Composé en partie lors de vacances chez les oblats dans le but de divertir ses collègues religieux[189], le recueil

[186] A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 24.
[187] Lionel Groulx, Fondation Lionel Groulx, Cahier IV, p. 6, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 7.
[188] Lionel Groulx, *Mes mémoires, tome I*, p. 22, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 10.
[189] M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 83.

comporte un poème et onze récits qui, chacun à sa façon, met en scène le monde idyllique de la vie rurale. Une impulsion spontanée a été le moteur de la création, explique Groulx :

> Je n'ai pas eu grand mérite à me faire le modeste peintre des choses du terroir. Je n'ai eu qu'à me laisser faire par mes souvenirs d'enfance, par la poussée de mes traditions familiales. [Je suis un enraciné.] Si je vous parais aimer d'un amour si vif la poésie du paysage natal, c'est que j'ai gardé pour lui l'amour héréditaire de mes ancêtres, longue lignée de laboureurs qui ont aimé la terre canadienne comme une fiancée[190].

À en croire l'histoire éditoriale de ce recueil, unique dans les annales de la littérature québécoise, la réaction d'appréciation de l'œuvre fut tout aussi spontanée que sa composition. Quelques-uns des contes avaient d'abord été diffusés dans les journaux de l'époque. « [A]u *Bulletin du parler français*, écrit Groulx dans ses mémoires, pressé par Adjutor Rivard d'y collaborer, je donne deux de mes premiers contes, début, sans que je m'en doute, des futurs *Rapaillages*, "Les Adieux de la Grise" et "Le vieux livre de messe"[191]. » Les réactions positives ne se font pas attendre, et les deux récits paraissent également dans *le Nationaliste*[192]. Enfin, le projet de publication d'un recueil se concrétise quelques mois plus tard[193]. En format de poche destiné à un lectorat de masse[194], un premier tirage de 8 000 exemplaires rapidement écoulés est suivi en 1919 par l'impression de 25 000 autres exemplaires[195]. Et ce n'est que le début de l'aventure fabuleuse des *Rapaillages*. Comme le rapporte Pierre Hébert, « [r]efaire l'histoire de ce livre, c'est en partie refaire l'histoire du livre au Québec[196] » puisque cinq grands éditeurs se voueront successivement à la diffusion de ce recueil de contes et de souvenirs : « [le Devoir (1916)], la Bibliothèque de

[190] Fondation Lionel Groulx, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 10-11.
[191] L. Groulx, *Mes mémoires, tome I*, p. 199, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 28.
[192] A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 28.
[193] A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 28.
[194] M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 56.
[195] A. Courtemanche, *Édition critique des Rapaillages de Lionel Groulx*, f. 29.
[196] Pierre Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 40, https://id.erudit.org/idérudit/201068ar (page consultée le 6 mars 2019).

l'Action française (1919), Albert Lévesque (1935), Granger (1943) et Leméac (1978)[197]. » À cela s'ajoute la plus récente édition, celle de la Bibliothèque québécoise (2004).

2.3.2 La réception de l'œuvre *Les rapaillages*

Comme on se l'imagine, l'accueil fait à l'œuvre fut très favorable. Nous en avons notamment pour preuve ce témoignage élogieux de la part de Louis Dupire :

> C'est un événement littéraire d'une haute signification que la popularité extraordinaire de ce petit volume qui se distingue surtout par l'ardeur de son régionalisme, par la ferveur de son culte pour ceux qui ont fait la patrie ce qu'elle est… La réédition des *Rapaillages* arrive à son heure, répond à un besoin. Le moment n'est plus où l'on voudrait faire des lettres canadiennes une pâle imitation des ouvrages étrangers, une plante anémiée et sans racine… Et c'est parce que *Les Rapaillages* marquent une réaction contre l'extranéité de notre littérature, parce qu'ils puisent leur inspiration dans le sol, qu'ils plongent « dans l'humus des grands érables morts » qu'un tel succès les a accueillis[198].

Parmi les contes du recueil, « Les adieux de la Grise » semble jouir plus que tout autre de la faveur générale. Adjutor Rivard, qui a fait paraître le conte dans le *Bulletin du parler français au Canada*, informe son correspondant des bonnes critiques reçues de la part du public à son sujet :

> J'ai reçu votre lettre du 21 mars avec votre nouveau conte canadien-français, intitulé : « Le vieux livre de messe ». La lecture de ce nouveau conte m'a tout simplement charmé, je suis certain que les lecteurs de notre revue le goûteront comme ils ont goûté le premier [« Les Adieux de la Grise »]. Nous avons reçu, au sujet de votre conte : « La grise », les plus grands éloges. Je vous remercie donc beaucoup du soin délicat que vous prenez de nous envoyer ces excellentes choses[199].

[197] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 46.
[198] Louis Dupire, dans Lionel Groulx, *Mes mémoires, tome I*, p. 355-356, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 29.
[199] Adjutor Rivard à Lionel Groulx, 25 mars 1915, CRLG, Spicilège P1/D.25 (1915), dans P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 44.

Ne tarissant pas d'éloges, le chanoine Cousineau (cousin de l'abbé Groulx) prophétise pour sa part le sort qui attend la bonne jument des *Rapaillages* : « Votre "blé" et votre "vieille grise" passeront à la postérité. Continuez à écrire sur ces sujets si féconds en peinture de mœurs. Vous faites honneur à notre littérature et vous apprenez à aimer davantage les choses de chez nous[200]. » L'avenir lui donnera raison, du moins pour ce qui est du cheval.

Comme le rapporte Marie-Pier Luneau, même un Émile Chartier d'ordinaire plutôt sobre dans ses commentaires s'extasie devant les contes de Groulx qui, selon ce qu'il a pu constater, ne laissent personne indifférent : « À l'homme de cœur et d'esprit, qui a si bien décrit le livre d'heures et sa grand-mère, honneur et gloire soient rendus à jamais et toujours! Où diable trouves-tu le temps de ruminer et de coucher de pareilles choses? J'ai fait pleurer à cette lecture toute une famille de 10 personnes[201]. »

Une seule fausse note parmi les louanges dithyrambiques chantées en chœur aux *Rapaillages* : une critique virulente de Jean-Charles Harvey dans ses *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada* (1926). Convaincu que la critique littéraire se pratiquant au Québec, par trop indulgente[202], nuit au développement de la littérature, le directeur du journal *Le Soleil* de Québec propose dans l'essai liminaire intitulé « La vérité en littérature » des mesures « d'hygiène » vigoureuses pour assainir le milieu des lettres canadiennes-françaises : « Pourquoi pas un coup de pelle dans le couloir humide où Pégase, en fuyant, a laissé ses faux cavaliers à cheval sur ses déjections? C'est là métier de destructeur,

[200] P. E. Cousineau à Lionel Groulx, 26 avril 1915, CRLG, Spicilège P1/D.25 (1915), P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 44-45.
[201] Émile Chartier à Lionel Groulx, 1915-05-13, dans M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 56.
[202] Camille Roy, critique influent, « personnage incontournable dans le champ » selon Marie-Pier Luneau, est « surmomm[é] Camomille dès qu'il tourne le dos ». M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 119.

dites-vous? Pas du tout. C'est épurer, nettoyer, illuminer[203]. » Il n'hésitera pas lui-même à donner le « coup de pelle » dans « *Les Rapaillages*. Essais de terroir canadien-français, par l'abbé Lionel Groulx », laissant derrière lui une écurie proprette :

> Par sa personnalité, M. l'abbé Lionel Groulx, en cédant à la mode de l'époque, collaborait plus que tout autre à la contagion. Quand on le vit rapailler mille insignifiances de campagne pour les décorer du nom prétentieux de littérature, on songea, en maints milieux, que le patriote et sacerdotal écrivain ouvrait une carrière nouvelle à tous ceux à qui la Providence daigna accorder le génie d'imitation. D'où le cri de régionalisme obligatoire, l'espèce de conscription du vulgaire subie par la jeune génération du temps. C'est pourquoi les essais de M. Groulx méritent une courte appréciation[204].

La suite de l'article est à l'avenant. Harvey ne se gêne pas pour détruire l'ensemble de l'œuvre à coup de hache. Seule « l'intelligente et décrépite jument grise[205] » trouve grâce aux yeux du terrible critique, quoiqu'encore, le ton demeure passablement bourru. Balayant les stalles de l'écurie en commençant par celle du récit bref pour finir avec celle du recueil des « insignifiances » de Groulx, il montre du doigt les pommes de route du régionalisme :

> Les courtes chroniques où l'homme qui a fait vœu de terroir se contente de photographier des faits sans intérêts, des détails rustiques sans importance, des mots de plus en plus inusités et incompris de la masse du peuple, ne contiennent pas une once de vie. Elles inspirent des sentiments de « *libera me, Domine* ». Elles ne palpitent pas, elles ne font palpiter personne. Les critiques à l'eau de rose iront faire croire à d'autres qu'à moi que ces pièces-là ont émus ou intéressés.
>
> Or, les *rapaillages* appartiennent à cette catégorie. Ce sont des morceaux détachés, purement descriptifs, genre billet de journal, où la sensibilité est absente, où le style lui-même a refusé de se prostituer à la lourdeur des formes paysannes et à la puanteur d'une langue morte. Pas le moindre soupçon de conte, de nouvelle, de légende. Pas même une innocente idylle. L'amour, principe de toute une vie, mobile des actes instinctifs ou raisonnés de l'humanité entière, en est scrupuleusement banni. Seule,

[203] Jean-Charles Harvey, « La vérité en littérature », *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, Québec, Compagnie d'Imprimerie Le Soleil (limitée), 1926, p. 13.
[204] Jean-Charles Harvey, « *Les Rapaillages*. Essais de terroir canadien-français, par l'abbé Lionel Groulx », *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, p. 97.
[205] J.-C. Harvey, « *Les Rapaillages* […] », *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, p. 99.

> sur cette œuvre de moisissure, plane l'ombre de la hennissante et affectueuse jument grise[206].

Fait à noter, ce coup de semonce retentit près d'une dizaine d'années après la parution du recueil. On peut supposer que seuls les intellectuels y trouvèrent matière à s'amuser ou à s'offusquer et que, pour le grand public déjà acquis à Lionel Groulx depuis longtemps, la chose n'eut qu'un intérêt quasi nul. C'est du moins ce que porte à croire la popularité de l'homme qui ira croissante jusqu'à la fin des années 1930[207]. Quoi qu'il en soit, Pierre Hébert voit en cette critique négative « un aveu du pouvoir de ce petit livre[208] ». Qu'on en parle en bien ou en mal, l'important est qu'on en parle. Et l'on en a beaucoup parlé, ce qui donne « la mesure d'un retentissement[209] », pour reprendre l'élégante formule du critique. Dans cet ordre d'idée, on ne peut passer sous silence la parution d'un amusant pastiche signé Panneton et Francoeur qui accorde une place privilégiée aux *Rapaillages* de Lionel Groulx. On y fait encore mieux que chez Harvey. Ce cas de figure est toutefois si particulier que nous en ferons une analyse un peu plus loin dans le chapitre.

Enfin, plus le temps passe, plus les choses se compliquent pour Lionel Groulx, ainsi que le souligne Marie-Pier Luneau : « [Q]ue sont les presque timides accusations que lui servaient des Pelletier et Harvey à côté des diatribes violentes de Ferron[210] ou de Parti pris[211] dans les

---

[206] J.-C. Harvey, « *Les Rapaillages* […] », *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, p. 98.

[207] « Depuis le début des années 1930, les mouvements et organes gravitant dans l'orbite de Lionel Groulx connurent un essor remarquable, qu'il s'agît de *L'Action nationale*, des Jeune-Canada, des Jeunesses Patriotes, de *Vivre!* ou, encore, de *La Nation*. […] En 1937, Groulx semblait bel et bien se trouver au sommet de son influence, comme en témoignait, entre autres choses, l'accueil triomphal qu'on lui réserva au Congrès de la langue française de Québec, où il prononça un discours devenu instantanément célèbre qu'il recueillit dans *Directives* et qui, en quelque 40 pages, représente un véritable condensé de la pensée groulxiste, soit "L'Histoire des traditions vivantes". » Michel Bock, « Apogée et déclin du projet national groulxiste. Quelques réflexions autour de *Directives* (1937) », dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques, *1937 : un tournant culturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Cultures québécoises », 2009, p. 27.

[208] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 42.

[209] P. Hébert, « Lionel Groulx, mesures d'une œuvre littéraire. Présentation », p. 9.

[210] Comme le souligne Marie-Pier Luneau, Jacques Ferron se livre à une critique « implacable » dans une lettre datée du 6 octobre 1951 adressée au *Haut-Parleur* : « [L]'abbé Groulx a vécu le derrière à l'avenir. Ce qui n'était pas pour donner de la physionomie à ses successeurs. Il a vécu penché sur le passé, choisissant entre les morts les mieux

années soixante? Pour chaque prix ou médaille récoltés, l'écrivain reçoit, d'un autre côté, un coup de pied de l'âne[212]. » Le chanoine et son œuvre ne survivront au changement de série culturelle provoqué par l'avènement de la modernité que sous la forme de statues de pierre aux encoignures érodées par les pluies acides de la Révolution tranquille.

Cependant, le nom de Lionel Groulx restera à jamais gravé dans les annales de l'histoire culturelle du Québec puisque, par-delà la mort de l'homme, le mythe demeure plus que jamais vivant[213]. En témoignent toutes les entreprises de muséification de ce monument des lettres québécoises : film produit en 1960 par Pierre Patry pour le compte de l'Office national du film (« Le chanoine Lionel Groulx, historien[214] »), pratiques intertextuelles variées[215], études

---

mortifiés, ceux qui n'avaient plus de forme. Il en a fait des héros. Du piètre aventurier d'une piètre aventure il a tiré Dollard des Ormeaux, qu'on nous propose comme un modèle. "Notre maître le passé", de s'écrier ce fossoyeur devant sa collection de crânes sans mâchoire et de fémurs blanchis! » (Jacques Ferron, « Sur l'abbé Groulx », dans *Les Lettres aux journaux*, colligées et annotées par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 73, dans M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 188) *Notre maître, le passé* (1924), recueil de textes écrits par Lionel Groulx entre 1914 et 1924 sur différents aspects de l'histoire canadienne-française, visait essentiellement à réveiller les ardeurs nationalistes de ses compatriotes. À l'époque de sa parution, l'ouvrage fut admiré par tous et largement recommandé à la lecture. Pierre L'Hérault et Gilles Dorion, « Notre maître, le passé », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne], 2e édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1987, http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=01467&cv=01&qid=sdx_q0 (page consultée le 4 juillet 2019).

[211] Au sujet des mésaventures de l'abbé Groulx avec Parti pris, Marie-Pier Luneau écrit : « Il publiera […] chez Fides en 1966 une brochure de quelque 60 pages, *La grande dame de notre histoire*, biographie de Marie de l'Incarnation que Parti pris, sous la signature de Gaétan Tremblay, ridiculise : "Le Chanoine Groulx rides again… Avec la grrrande [sic] Dame, le petit chanoine fait une autre tentative plutôt mystificatrice que mystique." » M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 201. La citation est de Gaétan Tremblay, « Littérature mystificatrice », p. 105.

[212] M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 191.

[213] « Groulx est bel et bien devenu, à la fin de sa trajectoire d'écrivain, un mythe qu'il importait pour certains de conserver, et pour d'autres, de détruire, au même titre qu'il fallait fétichiser ou mettre au rancart l'idéologie traditionnaliste. » M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 12.

[214] Pierre Patry, « Le chanoine Lionel Groulx, historien », *Office national du film* [En ligne], 56 min., https://www.onf.ca/film/chanoine_lionel_groulx_historien/ (page consultée le 24 juillet 2019).

[215] Selon Dominique Garand, « chaque Québécois a, un jour ou l'autre dans sa vie, "recopié" du Groulx, repris à son compte ses configurations ». Ce faisant, l'écrivain qui vient après tente « de prendre en charge ce discours commencé avant lui pour en déplacer les signifiants, […] l'unique moyen accordé à une subjectivité d'historiciser un langage qui le mystifie, et l'historicisant, de le subvertir ». Dominique Garand, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, no 1, automne 1993, p. 12, https://id.erudit.org/iderudit/201067ar (page consultée le 7 mars 2019). Les jeux d'influence et les manifestations intertextuelles qui ont eu court tout au long du XXe siècle sont nombreuses dans le cas qui nous occupe : le frère Marie-Victorin, influencé par Groulx, produira trois recueils du terroir — *Récits laurentiens* (1919), *Croquis*

universitaires qui, délaissant les questions relatives à « dimension idéologique ou pédagogique[216] » de l'œuvre, s'attachent désormais à son caractère littéraire[217].

Ainsi se termine cette partie sur le principe structurant de la deuxième série culturelle. Jusqu'ici, ce long détour par les chemins de traverse nous aura permis de présenter l'univers dans lequel chevaucheront nos Grise. Nous avons vu le décor champêtre, fleuri à souhait. Nous y avons rencontré les guides Henri-Raymond Casgrain, Camille Roy, Lionel Groulx (chevalier et berger) qui ont balisé les étroits « "chemins de terre"[218] » à suivre, qui ont bien indiqué les pièges disséminés de tous bords et tous côtés dans lesquels le cheval du régionalisme risque toujours de tomber (la ville, les États-Unis, la prose décadente de la France impie, etc.). Forts de toutes ces informations contextuelles, nous pouvons maintenant en toute connaissance de cause nous diriger vers la horde chevaline du début du XX^e^ siècle où nous devrons, avant de prendre en main les cordeaux de l'attelage, discriminer les « bons » des « mauvais » sujets, c'est-à-dire ceux qui ont belle allure et se comportent de manière disciplinée, et les autres, ces bêtes récalcitrantes et « décrépite[s][219] », selon l'expression mordante de Jean-Charles Harvey.

Ce travail de sélection pourra se faire grâce au concours de Lucie Desaulniers, spécialiste en « jument Grise », si l'on peut dire. À la lumière de son chapitre de mémoire portant sur « Les adieux de la Grise » de Lionel Groulx, nous tracerons le portrait de l'archétype chevalin de la

---

laurentiens (1920), *La Flore laurentienne* (1935) — dont l'écho se répercutera jusque dans la prose romanesque de Réjean Ducharme (*L'hiver de force*, 1973); Félix-Antoine Savard, sera inspiré dans l'écriture de *Menaud, maître-draveur* (1937) par le chanoine; Jacques Ferron également, qui fera malicieusement du chanoine Groulx un personnage de son roman irrévérencieux *Le ciel de Québec* (1969); Gaston Miron, chez qui l'on trouve un intertexte titrologique frappant (*L'homme rapaillé*, 1970) et qui suggère une certaine filiation avec l'œuvre groulxienne.

[216] D. Garand, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », p. 12.

[217] Dans le numéro thématique « Lionel Groulx écrivain » paru dans la revue *Voix et Images* à l'automne 1993, Pierre Hébert et ses collaborateurs ont cherché à prendre la mesure de l'influence de l'œuvre littéraire monumentale du personnage controversé que fut et est encore aujourd'hui l'abbé Groulx. On y trouve des textes de Dominique Garand, Pierre Hébert, Stéphane Stapinsky et Jean-Pierre Chalifoux.

[218] Damase Potvin, *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis*, Québec, D. Potvin [Ernest Tremblay imprimeur], 1927, p. 142-143.

[219] J.-C. Harvey, « *Les Rapaillages* […] », *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, p. 99.

deuxième série culturelle, cette bonne vieille et très attachante Grise. Mais avant d'en arriver là, présentons un tableau récapitulatif des éléments constitutifs de la deuxième série culturelle, feuille de route précieuse dans le contexte de cette chevauchée culturelle historique.

2.3.3 Tableau récapitulatif de la deuxième série culturelle

TABLEAU RÉCAPITULATIF DE LA DEUXIÈME SÉRIE CULTURELLE	
NOTIONS	Caractérisation
IDÉOLOGIE ET VALEURS	Idéologie de conservation Valeurs-refuges : la religion, la langue, l'agriculture, le culte du passé
COURANT LITTÉRAIRE	Régionalisme
GENRES NARRATIFS DE PRÉDILECTION	Récits régionalistes : • Le roman agriculturiste (orthodoxe) et rustique (non orthodoxe) • Le récit bref régionaliste
ARCHÉTYPE CHEVALIN	La Grise
PRINCIPE CODANT	*Les rapaillages* (1916) de Lionel Groulx • **Louis Dupire (1919)** : « La réédition des *Rapaillages* arrive à son heure, répond à un besoin. Le moment n'est plus où l'on voulait faire des lettres canadiennes une pâle imitation des ouvrages étrangers, une plante anémiée et sans racines. On a compris qu'un peuple en lutte ne peut négliger aucune arme, surtout la plus puissante de toutes, celle qui assure la vie à la langue, le sel qui préserve de la corruption[220]. » • **Pierre Hébert (1993)** : « Acte dominant, *Les Rapaillages* semblent avoir servi d'étalon et d'émulation pour beaucoup d'autres auteurs. […] *Les Rapaillages* occupent une position supérieure dans la hiérarchie des œuvres relevant de la littérature personnelle et, plus généralement, de la littérature du terroir[221]. » • **Pierre Hébert (1993)** : « *Les Rapaillages* n'ont peut-être pas fait l'unanimité mais, certainement, ils ont créé un très large consensus[222]. »

[220] Louis Dupire, « Journaux, livres et revues. Les Rapaillages », *L'Action française*, juin I919, p. 274, dans P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 50.
[221] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 42.
[222] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 51.

	• **Denis Saint-Jacques et Marie-José Des Rivières (2001)** : « [L]ionel Groulx, auteur d'ouvrages historiques et directeur de *L'Action française* domine le champ intellectuel canadien-français. Ses "Rapaillages" constituent son grand succès de librairie[223]. »
ACTES D'ÉNONCIATION HÉTÉROGÈNES	CORPUS D'ŒUVRES VARIÉES (voir « Corpus de la deuxième série culturelle ») Chaque œuvre comporte son propre cadre diégétique, ses protagonistes qui vivent des aventures singulières, distinctes de celles des personnages des autres récits de la série.
ACTES DU CONTENU PROPOSITIONNEL HOMOGÈNES : MÊME RÉFÉRENCE (même type de représentation; même type de personnage héroïsé)	PERSONNAGE DESCENDANT DE LA RACE, L'HABITANT ANONYME Le héros de la deuxième série culturelle n'est plus un grand personnage historique. Il s'agit plutôt de l'ancêtre colonisateur et cultivateur de la Nouvelle-France, celui qui a défendu bravement la colonie française contre l'envahisseur britannique. Comme l'expliquent Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, il s'agit pour les locuteurs de faire un « [r]etour aux figures héroïques du passé (cultivateur, défricheur, colonisateur, etc.), au mode de vie traditionnel d'un "nous" ethnique défini d'abord et avant tout par la langue française et la religion catholique[224] ». Lionel Groulx encourage la valorisation de ce nouveau type de héros national : • **Dans son essai, *Chez nos ancêtres* (1920)** : « [N]os ancêtres. Ceux-là sont nos pères, nos vrais, à qui nos âmes sont immédiatement soudées, que nous n'avons pas le droit de désavouer. Que nous le voulions ou non, leur empreinte sur nous a été profonde et demeure ineffaçable. […] leur âme s'est-elle reflétée en nous, les héritiers directs de leur sang, en nous, les descendants immédiats, qui habitons la maison bâtie par eux, qui, dans les fibres mystérieuses de nos sensibilités et jusque dans les globules rouges de nos veines, portons la semence des qualités très nobles de leur race magnanime? Avouons-le, sans fausse honte : ce qu'il y a de meilleur en nous, nous vient de ces modestes habitants français, de ces soldats épiques de l'ancien régime qui portaient dans leur cœur l'infini de la foi, et dans leurs yeux les horizons d'un continent[225]. » • **Dans une dédicace, première édition de *L'appel de la race* (1922)** : « À mon père et à ma mère, à toute la lignée des bons laboureurs, mes ancêtres qui, par leur simple et grande vie, m'ont appris de quoi est faite la noblesse de notre race[226]. » • **Dans *L'appel de la race* (1922)**, le personnage Jules de Lantagnac évoque « [s]es ancêtres, les vieux défricheurs, les vainqueurs des forêts vierges […][227] ». D'autres écrivains ou critiques attestent également la présence de ce type de héros national au sein de la deuxième série culturelle : • **Joseph-Charles Taché (1884)** : « C'est, avec tout juste ce qu'il faut de poli à

[223] Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivières, « Présentation ("Les rabâchages") », *L'heure des vaches et autres récits du terroir. Anthologie de textes brefs régionalistes*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, p. 39-40.
[224] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 195.
[225] L. Groulx, *Chez nos ancêtres*, dans J.-Y. Dupuis, *Bibliothèque électronique québécoise* [En ligne].
[226] Alonié de Lestres, *L'Appel de la race,* Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1922, dans D. Garand, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », p. 17.
[227] L. Groulx, *L'appel de la race*, p. 39-40.

	une œuvre du genre, l'homme du peuple que je voudrais peindre dans les lignes suivantes, tel qu'il se montre dans la vie intime, laissé à lui-même dans ses bons instincts, sa bonne humeur, et sa poésie naturelle, tirant de ses erreurs mêmes des leçons de bien, gardant, au milieu de ses faiblesses, le souvenir de ce que la religion et la famille l'ont fait, avant de le laisser affronter les dangers du monde *à la grâce de Dieu*[228]. » • **Jean-Charles Harvey (1934)** : « Toute la nation repose sur ces obscurs qui ont été presque les seuls à vraiment souffrir pour la sauver. Ce qu'ils ont fait, eux, ils ne l'ont pas crié sur les toits, ils ne l'ont ni publié, ni hurlé dans les parlements : ils l'ont fait par devoir, sans espoir de récompense humaine. Abandonnés à la conquête, ils ont continué à labourer et à engendrer sans se soucier des nouveaux maîtres. Puis ils ont fait ce qu'on leur disait de faire. Ils n'ont pas maugréé; ils ont tout accepté, les yeux fermés, tout subi, tout enduré. Ils sont pourtant restés fiers, intelligents, originaux, raisonnables et personnels. Il me semble que notre paysannerie est la plus civilisée qui soit au monde. Elle est la base sur laquelle nous bâtissons sans cesse[229]. » • **Bélanger (1944)** : « [L]a vigueur de ce peuple transplanté de France lui v[ient] de ses familles patriarcales et fortement disciplinées, soumises aux lois divines, heureuses à un dur labeur, créées et maintenues par la MÈRE, dirigées par le PÈRE, reliées entre elles par le PRÊTRE, établies chacune sur son lot de défrichement ou de culture, plus ou moins collées ou cloîtrées mais ayant toutes pour centre commun l'église, le clocher paroissial[230]. » • **Maurice Lemire (2007)** : « [L]a littérature régionaliste se distingue de celle du XIX^e^ siècle par sa rupture avec l'histoire. Les prédécesseurs s'étaient tous plus ou moins inspirés de François-Xavier Garneau. […] Mais au tournant du siècle, les écrivains renoncent à faire l'éloge des héros au profit des habitants anonymes. […] La quotidienneté se substitue à l'histoire pour mettre en valeur l'anonymat[231]. »
ACTE ILLOCUTIONNAIRE HOMOGÈNE : MÊME PRÉDICATION (Même intention illocutoire; même effet perlocutionnaire recherché)	AGIR CLÉRICO-NATIONALISTE → Peut être défini comme étant : La lutte contre des réalités qui, au début du XX^e^ siècle, sont perçues comme des menaces à l'intégrité territoriale et morale de la nation canadienne-française catholique (sur le plan économique et politique : l'exode vers les États-Unis, l'industrialisation, l'urbanisation, l'anglicisation; sur le plan littéraire : l'influence des « mauvaises lectures » en provenance de la France républicaine qui ne peuvent être assimilés par la série culturelle) par la formation d'une conscience nationale : « CONVAINCRE de la mission providentielle de la nation, ÉDIFIER par l'exaltation de la race, ÉCLAIRER par le culte du héros [les aïeux][232]. » Lionel Groulx exprime dans son testament ce désir de lutte qui l'a toujours habité et qui était motivé par la volonté de survivance :

[228] Joseph-Charles Taché, « Au lecteur », *Forestiers et voyageurs. Études de mœurs*, [Éd. originale : *Les soirées canadiennes,* 1863], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 48, version 2.0 (Édition de référence : *Forestiers et voyageurs. Mœurs et légendes canadiennes*, Montréal, Librairie Saint-Joseph, Cadieux & Derome, 1884).
[229] J.-C. Harvey, *Les demi-civilisés*, p. 178-179.
[230] Bélanger, « *Maria Chapdelaine* », *l'Oeil*, 15 août 1944, p. 21, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 203.
[231] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 149-150.
[232] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 461. L'auteur souligne.

	• « Une autre de mes consolations, ce fut la conscience de travailler pour la survivance du Canada français, petit pays et petit peuple qui, parce que catholique, m'ont toujours paru la plus grande entité spirituelle en Amérique du Nord[233]. » Valeur illocutoire de l'acte de langage (c'est-à-dire « l'intention manifestée par l'auteur[234] » : → *LE DÉSIR DE TRANSMETTRE UNE CONNAISSANCE* : Je raconte que les fiers descendants des ancêtres de "race" catholique canadienne-française agissent en fiers catholiques francophones[235]. → *LE DÉSIR D'INCITER LE LECTEUR À IMITER L'EXEMPLE DES HÉROS DE FICTION* : Discours péritextuel de l'auteur ou de l'éditeur (dédicace, préface, avis au lecteur, etc.)[236] Expression de ce deuxième désir par Lionel Groulx, dans divers écrits : • « Compatriotes, nous avons-nous aussi, nous le peuple canadien-français de grandes choses à accomplir. Nous avons à garder intact à travers l'épreuve des siècles l'héritage d'une nationalité et d'une foi religieuse[237]. » • « Voilà, en quelques-uns de ses aspects, mais en quelques-uns seulement, la vie intime de nos ancêtres. Ceux-là sont nos pères, nos vrais, à qui nos âmes sont immédiatement soudées, que nous n'avons pas le droit de désavouer[238]. » • « Nous voulons retrouver, ressaisir, dans son intégrité, le type ethnique qu'avait laissé ici la France et qu'avaient modelé cent cinquante ans d'histoire. Nous voulons refaire l'inventaire des forces morales et sociales qui, en lui, se préparaient alors à l'épanouissement. Ce type, nous voulons […] lui rattacher les vertus nouvelles, acquises depuis la conquête, le maintenir surtout en

[233] Lionel Groulx, « Extrait du testament », *Lionel Groulx, ptre, l'homme, l'œuvre*, p. 889, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 5.
[234] Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « écriture », [1992] 2001, p. 14.
[235] En l'adaptant au contexte de ce que nous nommons dans le cadre de la présente étude la « deuxième série culturelle », nous empruntons ici la formule à Louis Francoeur qui écrivait : « [T]ous les discours de fiction [de la première série culturelle : historique] pourraient être transcodés selon la proposition linguistique suivante : "je raconte que les héros historiques agissent de façon patriotique". » L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 458.
[236] Nous empruntons encore ici une idée à Louis Francoeur pour alimenter notre grille d'interprétation sérielle : « [Il faut également prendre en compte la recherche d'une autre signification que voulait produire chaque locuteur dans l'accomplissement de son acte illocutionnaire littéraire et qui vient s'ajouter à celle de raconter. Les préfaces des romans, par exemple, illustrent à l'envi cette nécessité qu'éprouvent les locuteurs de voir cette autre intention reconnue par leurs allocutaires […] : "Ces pages que j'ai consacrées à (la) mémoire (de nos pères) et que je vous offre [...], si elles peuvent faire verser quelques larmes nouvelles sur les souffrances oubliées [...] si elles servent à retremper nos cœurs dans leur foi et leurs vertus de toutes sortes, et nous engagent à imiter leur exemple dans toutes les circonstances difficiles qui sont encore réservées à notre existence nationale, alors je n'aurai pas entrepris une tâche inconsidérée". » L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », p. 458. La citation est de Napoléon Bourassa, *Jacques et Marie*, Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866.
[237] Fonds Lionel Groulx, Cahier IV, p. 18, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, M.A. (Études françaises), f. 2.
[238] Lionel Groulx, *Chez nos ancêtres*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1920], dans Jean-Yves Dupuis, La Bibliothèque électronique du Québec, coll. « Littérature québécoise », vol. 872, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1920).

	contact intime avec les sources vives de son passé, pour ensuite le laisser aller de sa vie personnelle et régulière[239]. » • Anne Courtemanche citant Lionel Groulx : « Descendants d'ancêtres héroïques, hommes forts et femmes au cœur d'or, nous devons assurer en terre d'Amérique la continuité d'une race privilégiée par la Providence. L'historien redira sans cesse ce destin unique qui demande d'abord de "renouer à la constance des pères" […] [p]our qu'enfin se réveille ce petit peuple et qu'il prenne en main la charge de ses destinées […]"[240]. »
EFFET PERLOCUTIONNAIRE	Il s'agit pour chaque œuvre produite au sein de la série d'évaluer « sa capacité à agir sur le lecteur[241] ». Dans le cas des *Rapaillages*, l'effet a été attesté a posteriori par la critique universitaire : • **Pierre Hébert (1993)** : « Les *Rapaillages* sont […] un acte littéraire dominant, dont l'effet perlocutoire a été évidemment plus grand dans la première moitié du siècle[242]. »

2.4 L'archétype chevalin de la deuxième série culturelle : la Grise

2.4.1 « Les adieux de la Grise » ou l'influence d'un cheval de papier

Par-delà une brillante carrière d'historien et de littéraire, Lionel Groulx est fondamentalement demeuré un paysan d'esprit et de cœur. En ce début de siècle marqué par le changement des habitudes de vie et des mœurs, il se voue corps et âme à la préservation de la mémoire des temps anciens, indissociables de la vie paysanne. Dans ce contexte, le recours à l'image du cheval comme symbole de la permanence de la collectivité est pour lui une stratégie textuelle tout indiquée. Délaissant le monde de l'agriculture pour celui de la culture, Groulx transposera dans ses œuvres de fiction des matériaux du réel qu'il a gardés en mémoire, notamment les chevaux de trait du père, Léon Groulx, cultivateur de la paroisse de Vaudreuil. À 19 ans, il note dans son journal en date du 26 octobre 1899 : « Voici le temps du labourage et du

[239] Lionel Groulx, « Notre doctrine », *Dix ans d'Action française*, p. 125, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 14-15.
[240] A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 4. La citation est de Alonié de Lestres (pseudonyme de Lionel Groulx), *Au Cap Blomidon*, [Montréal, Le Devoir, 1932], p. 24.
[241] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 14.
[242] P. Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », p. 52.

hersage. Je me figure les attelages de mon père faisant leurs évolutions monotones d'un bout à l'autre du même champ[243]. » Ces chevaux d'attelage du patriarche ont une longue histoire qui remonte au temps des premiers chevaux de la colonie française en Amérique. Groulx en témoignera dans son essai *Chez nos ancêtres* où il « rend hommage au cheval, orgueil de l'habitant et nerf de sa "coopérative du travail"[244] », rapporte Laurent Mailhot. Le chanoine y signale notamment le rôle essentiel que joue le cheval dans le contexte de la pratique du culte religieux, indissociable de la sociabilité villageoise[245], et la relation particulière qu'entretient le Canadien avec sa bête[246].

La Grise du conte « Les adieux de la Grise » des *Rapaillages* de Lionel Groulx, à l'instar des autres Grise venues avant elle et de celles qui la suivent, porte en elle une large part de cette histoire du cheval des « anciens Canadiens » qui sont les véritables héros que le conteur veut célébrer d'une manière intimiste par la mise en récit de ses souvenirs d'une enfance vécue à la

[243] Fondation Lionel Groulx, Cahier IV, p. 6, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 7.

[244] Laurent Mailhot, « Chez nos ancêtres », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. 224. La citation est de Lionel Groulx.

[245] « Le Canadien aime son église pour des raisons de foi sans doute, et qui sont les premières dans son esprit, mais aussi parce que la réunion du dimanche et des fêtes lui rend tangible la fraternité sociale. […] Aussi ne manque-t-il jamais la messe, à quelque distance soit-il de l'église. À l'heure où le dernier tinton va sonner, voyez toute la file des attelages qui s'en vient par les côtes. Ceux qui demeurent le plus loin sont rendus les premiers. L'occasion est bonne *d'essayer* ses chevaux, le long de la route, et l'on s'en vient bon train, le père généralement debout, les guides à la main, à l'avant de la carriole ou de la traîne pendant l'hiver. » L. Groulx, *Chez nos ancêtres* [En ligne]. Les informations de Groulx proviennent de Sulte, La Saint-Jean-Baptîste, (M. S. R. C.) p. 8. L'auteur souligne.

[246] « L'habitant aime aussi beaucoup ses bêtes; il les aime dans la mesure des services qu'il en reçoit et il entretient pour ses chevaux une passion presque coupable. Généralement il a un cheval pour chacun de ses garçons, à moins que les édits qui pleuvent, ne l'obligent à se limiter à deux ou à trois. Dans les inventaires d'alors, le notaire parle invariablement du *cheval tout attelé* au *cabrouet*, le *fouet à la main*. Le cheval, c'est encore, plus que le bœuf, la bonne bête de travail, plus mouvante, plus éveillée, et d'une beauté plus à main, avec plus de train et plus de vaillantise. Le cheval c'est le bon coureur qui vous emporte comme une poussière ou une poudrerie vers les bonnes veillées, vers la parenté lointaine, et qui, dans le chemin, ne se laisse jamais passer. Nos ancêtres sont chatouilleux sur ce point; ils ne donnent jamais le chemin qu'on ne le leur ait demandé, et pour tenir tête aux *vaillants-poches*, ils comptent sur la vitesse de leur cheval qui est toujours, bien entendu, le meilleur de la paroisse. Le voyageur qui veut faire une course rapide n'a qu'à vanter l'excellence des chevaux étrangers, raconte le voyageur Weld. La recette est infaillible : tout de suite, l'amour-propre de l'habitant est piqué au vif, sa tête s'échauffe, sa colère s'allume, il accable son cheval de coups de fouet, lui crie sans cesse *marche donc*, et l'on va de la sorte le train que l'on veut. » L. Groulx, *Chez nos ancêtres* [En ligne]. Les informations données par Groulx proviennent de l'*Histoire de la Seigneurie de Lauzon*, t. IV, p. 186. L'auteur souligne.

campagne, sur la ferme des ancêtres[247]. Mais cette jument en elle-même est beaucoup plus grande que la somme de ses parties « historiques », si l'on peut dire. Transposer en fiction un modèle de cheval historiquement vrai, anonyme ou illustre, répond à une double exigence : d'une part, créer un archétype primordial reflétant les valeurs que l'on souhaite célébrer et transmettre à la collectivité, d'autre part, changer cet archétype en stéréotype facile afin de permettre une fixation de l'Histoire du peuple canadien-français au niveau des représentations collectives[248]. D'où la multiplication phénoménale des « Grise » au sein de la deuxième série culturelle, des chevaux qui finissent tous par se ressembler, à un ou deux poils près, signe tangible de cette censure constitutive qui balise la production de tous les actes de langage de la série.

Dans son roman *L'appel de la terre* (1919), Damase Potvin écrit : « La nature laurentienne est variée et, pourtant, étudier l'un de ses aspects, c'est apprendre tous les autres; connaître un village de nos campagnes, c'est savoir par cœur tous nos villages, comme on peut apprendre par l'étude d'un seul individu le type général de l'habitant de nos campagnes[249]... » Selon cette logique, il ne serait pas faux d'affirmer qu'étudier un seul cheval du terroir canadien-français permet d'emblée de les connaître tous. À ce sujet, le spécialiste de la censure cléricale au

[247] Lionel Groulx écrit dans ses mémoires : « Ce privilège fut le mien d'avoir vécu les premières années de ma vie au moment précis où s'ébauchait une profonde évolution de la vie rurale. Ma naissance se situe à cheval sur deux époques. J'ai connu l'époque de la vie ancienne, celle où la vie campagnarde n'avait guère bougé depuis cent ans et plus. J'ai connu le temps de la faucille, de la faux et du *flot* (fléau), du soulier de bœuf et du chapeau de paille tressé à la maison; j'ai connu le temps de la petite et la grande charrette, des épluchettes de blé d'Inde; j'ai connu les vieux et les vieilles qui ne savaient ni lire ni écrire, mais d'une personnalité si originale, si pittoresque et capables de raisonner d'une manière si juste. J'ai connu cette époque en voie de finir où l'on n'était pas riche, où l'on peinait dur, où l'on économisait à la *cenne*, où l'on avait ses infortunes et ses deuils, mais où le fond de l'âme, âme de croyants, restait serein et presque naturellement joyeux. Et j'ai connu aussi une autre époque, celle des environs de 1890 où la villégiature commence d'envahir mon petit patelin, où la campagne s'essaie à l'urbanisation, où l'agriculture se mécanise; où la faucheuse, la moissonneuse remplacent la faucille, la faux, le javellier, où le moteur à chevaux (horse power) qu'on appelait *hasse-port*, fait remiser le fléau. » Lionel Groulx, *Mes mémoires, tome I*, p. 347-348, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 12-13.

[248] Cette réflexion sur la création d'un « type » de cheval fictif, la Grise de Groulx en l'occurrence, nous a été inspirée par les propos de Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, Paris, Les Éditions Seghers, coll. « Cinéma Club », 1973, p. 138.

[249] Damase Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, préface de Léon Lorrain, Québec, « l'Événement », 1919, p. 8.

Québec Pierre Hébert affirme : « En aucune autre époque que les années 1920-1930 les écrivains n'ont-ils plus intériorisé un code et, dans leurs textes, reproduit le Même, l'Identique; le terroirisme du terroir s'est imposé comme le chiffre en dehors duquel il n'était point avenu d'écrire, d'imaginer[250]. » Concernant ce type de censure en quelque sorte invisible, Charles Grivel écrit : « Dans la mesure où l'Institution est à même de réduire implicitement le texte à son unité (romanesque) par le biais d'un système d'écriture stabilisé à tous les niveaux, *l'auteur n'écrit que le scriptible*, rédige dans une forme acquise, se soumet à une pensée codée, apprise, etc[251]…» Ainsi, qu'on la trouve chez Rivard, Groulx, Choquette, Bernard ou autre régionaliste, la Grise est unique en son genre, c'est le cas de le dire, au propre et au figuré. Comment pourrait-il en être autrement? Ces écrivains n'ont d'autres possibles que de suivre le « programme ». La « Même » jument incarnera d'ailleurs en elle-même tout le programme idéologique, politique, économique, sociologique et culturel de la série qui est à l'image et à la mesure du peuple canadien-français tel que les penseurs de la série le conçoivent. Aussi bien le dire : la Grise, c'est nous![252]

Cela étant, de toutes les Grise produites dans le contexte de la deuxième série culturelle, celle de Groulx semble avoir eu, à l'égal du recueil qui l'héberge, une fonction structurante au sein de la grande horde des Grise. Autrement dit, en tant que *principe codant du principe codant*,

---

[250] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 36. Sur le plan de la fiction, cette idée se traduit par la profession de foi agriculturiste que proclame souvent le personnage du patriarche. Par exemple, Damase Potvin fait dire au père Jean-Baptiste Morel : « La terre, moi, […] je trouve qu'il n'y a qu'ça; en dehors, j'crois qu'il y a pas grand'chose. C'est dur, si vous voulez, c'est fatiguant, c'est éreintant et il faut trimer d'un bout de l'année à l'autre pour arriver à vivre, mais on aime ça quand même. » Damase Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 28-29. À ce sujet, voir également la préface de ce roman, véritable manifeste du terroirisme (p. I-X).

[251] Charles Grivel, « Les mécanismes de la censure dans le système libéral bourgeois », p. 102 (l'auteur souligne), dans P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 35-36.

[252] « Madame Bovary, c'est moi. » Phrase célèbre imputée à Gustave Flaubert. Yvan Leclerc, « "Madame Bovary, c'est moi", formule apocryphe », *Le Centre Flaubert* [En ligne], Laboratoire CÉRÉdI (Centre d'études et de recherche Éditer-Interpréter), Université de Rouen, février 2014, https://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php (page consultée le 27 juillet 2019).

elle est plus Grise que toutes les Grise, et c'est sans doute la raison pour laquelle l'on s'est souvenue ou inspirée d'elle plus que de toute autre. L'heure est venue de tourner notre regard sur son histoire personnelle que nous raconte Lucie Desaulniers.

Dans son mémoire intitulé *Un genre littéraire éphémère : le conte paysan de 1910 à 1930*, cette dernière se livre à une étude approfondie du conte « Les adieux de la grise »[253] après avoir traité de la question du personnage dans le genre du récit bref. À ce sujet, retenons deux choses. Premièrement, les personnages « typés » que l'auteur introduit dans son récit bref régionaliste, invariablement représentatifs du terroir (père, mère, vieux, jeunes, ancêtres, voisins…), « reçoivent des définitions nettes et précises[254] », ce qui est à la fois un avantage et un inconvénient. D'un côté, cela les rend prévisibles, donc faciles à décoder et à s'approprier; de l'autre, la transparence de leur étiquette sémantique en fait des êtres ternes. Desaulniers explique :

> Forcés d'agir selon un ordre pré-établi — celui de la volonté des écrivains — ils viennent nous présenter les différents cérémonials qui régissent leurs faits et gestes quotidiens : les repas, la bénédiction du pain, la gestuelle agricole (laboureur, semeur, vanneur, batteur…), les travaux de la maison […], les corvées, […] Tout cela constitue un engrenage quasi cultuel dont les personnages font forcément partie. Mais cela constitue aussi une menace pour l'individualité des personnages : trop beaux, trop bons, trop robustes, ils n'auront finalement aucun signe distinctif, aucune personnalité propre qui permettrait d'en faire des personnages intéressants. Ils ne vivent pas leur vie, ils permettent à l'auteur de revivre la sienne en re-situant l'univers de sa jeunesse[255].

En second lieu, parmi les personnages stéréotypés incontournables du monde paysan, on retrouve les animaux de la ferme, plus particulièrement le cheval qui « jouit de certains privilèges » :

[253] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, f. 93-119.
[254] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 39.
[255] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 39.

> On lui donne un nom, on lui prête des sentiments, on « l'humanise ». […] Le cheval fait partie de la famille, il participe aux tâches de la ferme (labourage, essouchage…) Souvent, le cheval a participé au premier défrichage avec le grand'père ou le père, il mérite de ce fait une personnification. Fierté de son maître, il est à la fois le plus fort, le plus beau et le plus doux! Aussi cher à la maisonnée que le chien, plus tard, la Grise, le Blond, Caribou, Rouge, Noir, Blanc, la Fine, Souris… se méritent dans les tableaux paysans une place de premier plan[256].

Ainsi, à un univers fixe (rural, à vocation agricole) correspond un personnage chevalin fixe, idéalisé (le bon cheval de ferme)[257]. Voyons comment cela se traduit dans le conte « Les adieux de la Grise » en examinant le « faire » (rôles actantiel et thématiques) et l'« être » (désignation et portrait) de la célèbre jument de Lionel Groulx.

Comme le souligne Lucie Desaulniers, ce conte comporte un volet narratif scindé en deux parties, l'une située au début du récit, l'autre à la fin. Il raconte les préparatifs et les réflexions entourant le départ d'une vieille jument que le père d'une famille nombreuse vend à un maquignon (l'acheteux de guenilles). L'« histoire » (fort maigre) se clôt au moment de l'ultime séparation de la jument de sa famille humaine. Entre ces deux pôles narratifs, l'auteur présente une série d'« épisodes » que Desaulniers compare à des « courts métrages » ou « sketches » et qui ont pour but de faire l'apologie de la bonne jument[258] : « 1° […] sa naissance *chez nous*, sur la terre paternelle, 2 ° […] ses qualités physiques et "morales", 3 ° […] différents événements lui faisant honneur[259]. »

Comment qualifier son « faire »? Lorsqu'on la compare aux traditionnels chevaux des récits régionalistes, la Grise de Lionel Groulx se trouve en quelque sorte « héroïsée » (Ph.

[256] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 47.
[257] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 40.
[258] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 94.
[259] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 94. L'auteur souligne.

Hamon) puisqu'elle agit sur le plan actantiel à titre de sujet de la quête plutôt que de simple adjuvant assistant l'agriculteur dans son travail :

> [L]e personnage principal et central est toujours le même : la Grise. Les autres personnages mis en scène par l'auteur (père, mère, aîné, enfants, parenté, voisin…) n'apparaissent qu'en fonction du personnage principal : le père, par exemple, n'est pas « développé » pour lui-même. On ne le voit que dans son rôle de vendeur de la Grise ou dans son comportement lors du départ de la vieille jument[260].

Par ailleurs, à travers les vignettes descriptives présentées dans le corps du récit, on peut voir que l'histoire de la Grise de Lionel Groulx, quoique emblématique de tout cheval de ferme qui se respecte, est magnifiée. Jouant tous les rôles thématiques attendus (professionnel, social, psycho-social), elle a été (est) de toutes les séquences actantielles-types prévues au programme agriculturiste en plus d'avoir partagé tous les moments intimes de cette famille d'habitants anonyme depuis plus d'un quart de siècle, comme le résume bien un passage en ouverture de récit :

> Elle était née là, il y avait vingt-six ans, sur cette quatrième terre du rang des Chenaux de la paroisse de Saint-Michel. Elle y avait grandi, avait brouté dans tous les prés, labouré, hersé, fauché, râtelé, charrié dans toutes les pièces; elle avait été le cheval pour sortir, le cheval pour travailler, la jument pour rapporter. Sa vie s'était mêlée à celle de la ferme, à la vie de ses maîtres, à la vie des enfants. La Grise, autant le dire, était regardée comme de la maison[261].

Toujours en ce qui concerne l'agir, le narrateur rapporte les nombreuses « prouesses de cette jument sans pareille » (*AG*, 32). Ainsi apprend-on qu'à l'attelage, la bonne bête était « commode, à main » (*AG*, 28), qu'elle « n'avait peur des chars ni de rien » (*AG*, 28), sans compter qu'« [a]vec elle, jamais besoin de fouet; toucher les guides suffisait » (*AG*, 27), preuve de sa

[260] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 95.
[261] Lionel Groulx, « Les adieux de la Grise », *Les rapaillages. Contes*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1916], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 26. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

grande docilité. C'était de toute beauté de la voir aller : « Aussitôt la Grise partait, de son plus beau trot; et plus vous lui donniez du chemin plus elle en demandait. Le grand frère disait souvent que nul cheval ne savait comme elle faire sonner le carillon des clochettes […]. » (*AG*, 27) Dotée d'une grande résilience, d'un courage exemplaire, « [r]ien ne l'arrêtait, ni les bancs de neige, ni même les cahots […]» (*AG*, 31). En bon cheval de travail qui va jusqu'à « se mettr[e] en savon » (*AG*, 28) — expression qui fait « couleur locale » —, elle présente des qualités supérieures de robustesse et d'endurance : « Sans faire attention si l'autre tirait en arrière, d'un vigoureux élan la vaillante bête bandait les traits de fer dans les palonneaux d'érable; à elle seule, elle tirait la charrue et l'autre cheval. » (*AG*, 28) Plus encore, c'est par sa vaillance et son obéissance exemplaire que la Grise se démarque du lot. Elle était véritablement « une fameuse bête de travail, et un animal pas fier, généreux, qui avait du cœur à en revendre. Elle n'avait pas son pareil pour suivre son andain ou son coup de charrue […]. » (*AG*, 27) Enfin, en tant que symbole de permanence par excellence, « la Grise était restée alerte, malgré son grand âge » (*AG*, 31).

Sur le plan de l'« être », la Grise des *Rapaillages* ressemble de corps et de tempérament à tous les bons chevaux du monde paysan. Cependant, elle mérite plus que tout autre la palme d'or du régionalisme puisqu'elle rencontre d'une manière inégalée les « critères du Beau, du Bon et du Vrai[262] » propres à cette esthétique. Du point de vue de la conformation, la Grise est parfaite. Bien sûr, elle a vieilli la pauvre[263], ce qui est normal. Mais autrefois, elle avait la réputation d'être « la plus belle jument de garçon de toute la paroisse » (*AG*, 27), comme le rapporte le narrateur avec enthousiasme : « [S]i vous l'aviez vue, la Grise, dans son jeune temps, avec sa robe

[262] N. Doyon, « Le projet de nationalisation de la littérature canadienne-française de Camille Roy », p. 85.
[263] « Aujourd'hui, hélas! constate le narrateur-enfant avec nostalgie, elle est bien cassée, la pauvre vieille! La croupe est creusée, les sabots se sont écrasés, elle est un peu assise sur ses pieds de derrière. » L. Groulx, « Les adieux de la Grise », *Les rapaillages*, p. 27. À remarquer, l'adverbe « un peu » qui euphémise la dégradation du corps.

pommelée, bien sanglée dans son harnais du dimanche, le corps mince, les pattes fines, un œil qui parlait et cette tête vivante qui encensait presque toujours! » (*AG*, 27)

On remarquera dans cette description trois éléments importants concernant la caractérisation de ce cheval. Premièrement, ce passage fait état de la « robe pommelée » de la bête, trait caractéristique de la race percheronne originaire de France. Un commentaire du narrateur vient confirmer la thèse d'une ascendance percheronne, ce dernier révélant que lorsqu'elle était « petit poulain » (*AG*, 26), « elle ne s'appelait pas encore la Grise » (*AG*, 26). Comme on le sait, les chevaux de cette race qui naissent noir deviennent au fil du temps de couleur gris pommelé[264]. On aurait donc donné le nom de « la Grise » à la jument lorsque cette dernière serait devenue adulte (« Le petit poulain eut bientôt fait de devenir la Grise. » *AG*, 27) La Grise de Groulx aurait-elle également une ascendance de race canadienne? Rien ne l'indique. Il n'est pas illogique cependant qu'elle ne soit que de souche française, car, comme nous l'avons vu, Groulx aspire à valoriser les antécédents français chez ses compatriotes canadiens-français[265]. En second lieu, l'extrait nous dévoile une jument à l'« œil qui parlait ». Voilà bien un autre trait différentiel d'exception qui l'humanise, et donc qui l'héroïse encore davantage par rapport aux autres personnages chevalins du recueil : la Grise est douée de parole. « "Bon! qu'est-ce qu'ils me veulent encore?" […] "Je connais cela, allez, mes petits enfants" » (*AG*, 30) se dit-elle intérieurement à l'approche des petiots qui viennent gentiment la cueillir au pré. Enfin, on remarque la présence du mot « encensait » employé métaphoriquement pour signaler le

[264] L'éleveuse de percherons Ghislaine Milon, résidente de la région Centre-Val de Loire en France, précise que les pouliches et poulains qui naissent noirs commencent au fil de leur croissance à « griser ». Ils resteront longtemps de couleur « gris pommelé » avant de devenir blancs, à un âge avancé. Ghislaine Milon, éleveuse de percherons, Centre Val-de-Loire, France 3 Centre-Val de Loire, « Sur les routes du Perche à la découverte du Percheron », *YouTube* [En ligne], 10 août 2017, https://www.youtube.com/watch?v=BEAWYXVEVBQ (page consultée le 1er septembre 2018).

[265] Cela dit, considérant la baisse drastique du cheptel du cheval canadien à la fin du XIXe siècle, comme nous l'avons vu avec Richer et Duval, il se peut que le père de Lionel Groulx n'ait eu que des chevaux de trait de race percheronne sur la ferme paternelle. Seule cette race est mentionnée dans ses divers écrits, notamment dans *L'appel de la race*.

mouvement de la tête du cheval[266]. Le choix de ce terme n'est pas fortuit. Il renvoie à un univers référentiel convoqué abondamment dans les récits régionalistes, celui de la religion catholique. D'ailleurs, le fait que la jument parade avec le garçon dans la « paroisse » (« circonscription ecclésiastique où s'exerce le ministère d'un curé », selon *le Nouveau Petit Robert 2008*) renforce cette idée. Par ces subtils procédés grammaticaux, Groulx fait bien de cette jument le support de l'idéologie de conservation clérico-nationaliste.

En regard de la psychologie du personnage, on observe un grand contraste entre la Grise de Groulx et les autres chevaux nés dans la mouvance régionaliste, plutôt plats ceux-là, comme le soulignait Desaulniers. La Grise des « Adieux de la Grise », personnage rond par excellence (mieux encore : gonflé à pleine capacité), arbore toutes les qualités de la « race » canadienne-française que le berger Groulx admire tant : « si commode et si fiable et douce *comme un mouton* » (*AG*, 30. Nous soulignons), en plus d'avoir « l'esprit de soumission à ses maîtres » (*AG*, 30). À noter que ces traits de « personnalité » choisis par Lionel Groulx sont tout à fait en phase avec les directives d'un Mgr Pâquet écrivant dans le fameux sermon qu'on lui connaît :

> [P]our conserver et consolider cette unité morale dont l'absence stérilis[e] tous nos efforts, rien n'est plus essentiel qu'une *soumission* filiale aux renseignements de l'Église et une *docilité parfaite* envers les chefs autorisés qui représentent parmi nous son pouvoir. Cette *docilité* et cette *soumission* sont assurément nécessaires à toutes les nations chrétiennes; elles le sont bien davantage à un peuple qui, comme le nôtre, nourri tout d'abord et, pour ainsi dire, bercé sur les genoux de l'Église, n'a vécu que sous son égide, n'a grandi que par ses soins pieux, et poursuit une mission inséparable des progrès de la religion sur ce continent[267].

[266] Dans le *Nouveau Petit Robert de la langue française* (2008), « encenser » signifie « honorer en brûlant de l'encens, en agitant l'encensoir ("*Le prêtre fait le tour du catafalque, l'encense*." Huysmans) ». Par analogie, le mot désigne également un « *Cheval qui encense, qui remue sa tête de bas en haut*. »
[267] L.-A. Paquet, « La vocation de la race française en Amérique » [En ligne]. Nous soulignons.

Évoluant au sein de sa famille et de la paroisse, « les deux mamelles communautaires[268] » nourricières essentielles à son bon développement narratif, la Grise n'avait aucune chance d'être autrement conçue par le saint esprit régnant sur le mouvement régionaliste que sous la forme d'une bête soumise à son destin de jument grise. Le narrateur en donne pour preuve ce souvenir d'enfance où il avait un jour ramené la bonne jument du pâturage : « [A]u bout de la corde vous suit docilement comme un prisonnier un grand animal, "la plus noble conquête que l'homme ait jamais faite". » (*AG*, 30) Oxymore parfaitement réussi, s'il en est un (était-il voulu?)[269]. On peut se demander ici en quoi l'emprisonnement confère de la noblesse au sujet « prisonnier ». L'abbé Groulx se garde bien de nous le révéler. La définition que donne Gustave Flaubert de « La plus noble conquête[270]… » dans son impayable *Dictionnaire des idées reçues* (1913) est ici on ne peut plus à propos : « Cheval : Ne connaît pas sa force : s'il la connaissait il ne se laisserait pas conduire[271]. » Au temps du régionalisme, la Grise ne la connaît pas, en effet…

Mais revenons à nos « moutons » (*AG*, 30)… (*chevalins*, bien sûr!) Le portrait que fait Groulx de cette Grise hors du commun est si développé que la jument paraît être plus humaine qu'animale, comme le laisse sous-entendre le narrateur lorsqu'il déclare qu'« elle obéissait à la

[268] L. Mailhot, « Chez nos ancêtres » [En ligne].Cette métaphore de l'Église-mère se retrouve partout dans les récits régionalistes. Chez Damase Potvin, par exemple, on peut lire : « De temps à autre, au lointain de la ville, l'on percevait *la voix maternelle des clochers* et des beffrois qui conseillaient à ceux qui veillaient encore de se coucher… » (Damase Potvin, « Sur la grand'route », *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis*, Québec, Damase Potvin [Ernest Tremblay imprimeur], 1927, p. 25, nous soulignons) Dans *Le débutant* (1914), Arsène Bessette nous présente dans son « tableau de mœurs doublé d'une critique sociale féroce » (2e de couverture) l'histoire de Paul Mirot, originaire « de la paroisse Mamelmont » (p. 45), « vocable très significatif de la terre nourricière » selon la critique Madeleine D.-Poirier (Madeleine Ducrocq-Poirier, « *Le débutant* et son auteur », dans Arsène Bessette, *Le débutant, roman de mœurs du journalisme politique dans la province de Québec*, [Éd. originale : Saint-Jean, Le Canada français, 1914], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, p. 34) Ce roman sera l'objet d'une censure cléricale. (Pierre Hébert, « Le débutant », dans Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Éditions Fides, Montréal, 2006, p. 173-177)

[269] « L'oxymore consiste à rapprocher, dans un même groupe de mots, deux termes ou expressions de sens contraires pour désigner une seule réalité. Dans l'oxymore [par opposition à l'antithèse], les mots en opposition sont étroitement associés. » Anne Gagnon, Carl Perrault et Huguette Maisonneuve, *Guide des procédés d'écriture*, 2e édition, Saint-Laurent (Québec), Éditions du renouveau pédagogique inc. (ERPI), 2014, p. 45.

[270] Gustave Flaubert, *Le dictionnaire des idées reçues*, [Éd. originale : Paris, Éditions Conard, 1913], édition établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « folio », [1979 pour l'établissement du texte], 2017, p. 31.

[271] G. Flaubert, *Le dictionnaire des idées reçues*, p. 31.

parole comme une personne » (*AG*, 27), ou encore qu'« [e]lle tenait à nous faire comprendre, la fine bête, qu'elle n'était point dupe » (*AG*, 30). En vérité, son niveau d'autonomie outrepasse celui de bon nombre de chevaux du régionalisme. L'extrait suivant illustre bien son « sentiment des responsabilités » (*AG*, 31) très développé et la conscience aiguë qu'elle a de son environnement :

> En hiver, quand les hommes […] n'avaient pas le temps de venir nous mener, c'est la Grise qui nous conduisait à l'école. […] Dans le temps de le dire nous étions rendus. […] Nous attachions les guides comme il faut dans le devant de la boîte bleue. La Grise virait toute seule, et toute seule encore, s'il vous plaît, reprenait la route de la maison. Il fallait compter trois rues avant de prendre la grand'rue de l'église qui conduisait au rang des Chenaux. La Grise comptait trois rues, et, à la quatrième, sans regarder, tellement elle savait tout cela par cœur, elle virait. […] Le long du chemin, elle faisait encore toute seule les rencontres, se jetant toujours du bon côté, à droite, et donnant le plus de chemin possible pour ne pas se faire accrocher. Pas de danger que personne la prît pour un cheval écarté et l'arrêtât. On se disait tout bonnement : « C'est la Grise à Chose qui revient de l'école. » (*AG*, 31-32)

La Grise se rapproche des humains par un autre aspect de son histoire, et non le moindre : sa fabuleuse généalogie. Comme le souligne avec justesse Desaulniers, Lionel Groulx ne lésine pas sur la chose, décrivant en détail sa naissance *chez nous*, sur la terre paternelle, racontant par ailleurs ses maternités nombreuses :

> Quand elle eut l'âge, on la fit rapporter. En peu d'années l'écurie s'était peuplée de ses poulains et de ses pouliches. Pendant longtemps l'on ne vit plus sur la quatrième terre du rang des Chenaux que des descendants de la Grise. « Où as-tu encore pris ce beau poulain? » demandaient les parents, chaque fois qu'avec un cheval nouveau nous allions nous promener l'hiver dans le rang du Grand-Brûlé. Et le père de répondre invariablement : « Ça vient de ma Grise. » (*AG*, 27)

Nous ouvrons une parenthèse pour signaler que nous avons ici un exemple très réussi de mise en fiction de la multiplication du « Même », de « l'Identique[272] » par le biais détourné de la figure

[272] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 36.

du cheval[273]. On remarquera par ailleurs l'usage du pronom possessif « ma » qui concourt à renforcer l'idée d'appartenance à une collectivité déjà fortement homogène. Desaulniers souligne pour sa part que le pronom illustre le rôle psychosocial important joué par la Grise au sein de la famille : « Elle est l'amie, l'associée, la "fille" de la maison. L'emploi affectif du "La", dans La Grise, (en opposition à Grise) dénote encore son rôle prépondérant[274]. » Ajoutons au sujet de ce type de désignation très répandu à l'époque du régionalisme qu'il confère en quelque sorte un statut d'anonymat à la jument héroïsée, à l'instar de sa famille d'adoption dont le patronyme n'est jamais spécifié : « la Grise à Chose » (*AG*, 32). Cela est conforme au principe codant de la deuxième série culturelle, comme nous l'avons vu dans le tableau récapitulatif. En effet, en vertu d'actes du contenu propositionnel homogènes au sein de la deuxième série culturelle, on nous présente toujours dans les récits régionalistes une même « référence » (L. Francoeur), c'est-à-dire un personnage descendant de la même « race », l'habitant anonyme canadien-français. Dans « Les adieux de la Grise », c'est la jument grise anonyme qui est héroïne. Fin de la parenthèse.

La question de la généalogie de la Grise ne s'arrête pas à la quantité impressionnante de ses descendants. Selon Anne Courtemanche, Groulx prend bien soin de souligner l'importance hiérarchique de la jument au sein du cheptel équin : « "L'adieu à la Grise" qui raconte l'histoire de cette vieille jument […] nous montre la place que celle-ci occupe à l'intérieur de la communauté chevaline. Dans ce récit, nous voyons que le respect pour les aïeux existe jusque chez les bêtes […][275]. » Le passage suivant en témoigne : « Ses descendants la vénéraient comme une aïeule. À l'abreuvoir, il lui suffisait de se mettre un tout petit brin les oreilles dans le crin;

[273] Cette stratégie littéraire est employée par d'autres écrivains, notamment par Sylva Clapin (le cas de Corbeau) à l'époque du régionalisme, et même par Victor-Lévy Beaulieu (le cas de Goulatromba), au moment de la Révolution tranquille, comme nous le verrons plus loin.
[274] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 95. La citation est de L. Groulx, « Les adieux de la Grise », *Les rapaillages*, p. 27.
[275] A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 22.

tous s'écartaient avec respect pour la laisser boire la première : "À vous d'abord, madame l'aïeule!" » (*AG*, 28) Il s'agit donc d'une transposition littéraire du culte voué par Lionel Groulx aux anciens. Comme le souligne Courtemanche, « dans l'univers des hommes, le personnage de la grand'mère est respecté[276] ». Le même phénomène s'observe dans le monde chevalin inventé par l'auteur. On en trouve un autre exemple dans le récit « L'herbe écartante » des *Rapaillages*. Se remémorant ses escapades de jeunesse sur la terre paternelle, le narrateur décrit un paysage bucolique qui l'avait particulièrement touché. L'esprit d'un ancêtre chevalin y règne toujours :

> Rien ne me plaisait plus, à cet âge-là, que la mélancolie des chaumes à l'automne, le désert des champs vidés de leur moisson, où planent les mille et un souvenirs du temps de la récolte et du temps de la fenaison. C'était là, sous ce poirier sauvage, que nous avions dîné tout le temps que nous avions fauché et rentré la grande pièce des coteaux. Un peu plus loin, à un renflement de la terre grise, je reconnaissais la tombe de notre vieux Brunaud, un vieux cheval de vingt-cinq ans, parent de la Grise, qui mourut subitement au champ d'honneur, un après-midi de fort soleil que mon frère râtelait au grand râteau une pièce de trèfle rouge[277].

On reconnaît dans cet extrait le motif du « culte de la terre et des morts[278] » si cher à Lionel Groulx[279]. En définitive, rapporte Courtemanche, l'hommage aux aïeux est présent dans huit des

---

[276] A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 22.

[277] Lionel Groulx, « L'herbe écartante », *Les rapaillages*, p. 109.

[278] À ce sujet, Jean-Éthier Blais écrit : « Le culte de la terre et des morts, l'abbé Groulx en doit à Barrès la découverte. Mais ce culte existait en puissance dans son âme et son intelligence, lié à ses souvenirs et à ceux de ses parents. En sorte que *Les rapaillages* sont une remontée aux sources de la vie même de l'esprit et de la sensibilité. » Jean-Éthier Blais, « Préface » [Édition Leméac des *Rapaillages*, 1978], Lionel Groulx, *Les rapaillages*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1916], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 11.

[279] On se souviendra que ce « culte des morts » de Groulx sera ridiculisé par ses détracteurs. D'abord par Jean-Charles Harvey qui, dans sa critique des *Rapaillages* en 1926, écrira : « Qu'on invente des nouvelles, des contes, voire des romans, pour se donner l'occasion de ressusciter certains archaïsmes gracieux, certaines coutumes vénérables et tuées par l'évolution, certaines traditions regrettées et mortes un peu après leur temps, rien de mieux. En imaginant des histoires, on fait revivre un passé, on recouvre un squelette de chair et de sang, on crée un être plein de charme et de poésie. Mais si, pour rappeler le souvenir d'un défunt, on se contente de nous montrer des tibias et des boîtes crâniennes, la vision n'est pas aussi intéressante. Elle est macabre. Les os déterrés ne réjouissent guère le cœur des humains. » (J.-C. Harvey, « *Les Rapaillages* […] », *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, p. 97) Ensuite, vient la critique acerbe d'un Jacques Ferron que rapportait Marie-Pier Luneau et que nous avons déjà citée : « Déjà, le 6 octobre 1951, dans une lettre intitulée « Sur l'abbé Groulx » destinée au *Haut-Parleur*, Ferron écrivait, implacable : "[…] l'abbé Groulx a vécu le derrière à l'avenir. Ce qui n'était pas pour donner de la physionomie à ses successeurs. Il a vécu penché sur le passé, choisissant entre les morts les mieux mortifiés, ceux qui n'avaient plus de forme. Il en a fait des héros. Du piètre aventurier d'une piètre aventure il a tiré Dollard des Ormeaux, qu'on nous propose comme un modèle. "Notre maître le passé", de s'écrier

onze récits du recueil. Ce nombre élevé d'occurrences s'explique selon elle par le fait que la figure de l'ancêtre, humain ou chevalin, est un vecteur parfait pour la transmission des « valeurs attachées au passé[280] ».

Les propos que nous avons tenus jusqu'ici pourraient se résumer par cette phrase de Lucie Desaulniers : « La Grise, point central du "conte", personnage principal, subit un développement particulier. Adulée, sublimée, elle devient une image, un symbole[281]. » Un symbole de quoi? De permanence, de continuité, bien sûr. En somme, la vieille jument représente tout ce à quoi tiennent précieusement Lionel Groulx et les élites clérico-nationalistes : une vision idéalisée du monde paysan (travaux champêtres agréables, sociabilité villageoise fraternelle, vie familiale bienheureuse se déroulant sous le mode de la coopération) et un ensemble de valeurs réconfortantes partagées à l'unanimité par la communauté d'appartenance (la famille, la religion, l'amour de la terre, le culte des ancêtres, l'attachement au passé[282]).

Ainsi le départ de la vieille Grise sera-t-il perçu par la famille comme une véritable tragédie. S'il est habituellement préoccupant de perdre un cheval en contexte rural, puisqu'une famille ne peut ni vivre ni prospérer sans lui, comme nous l'avons vu, il s'agit ici d'autre chose. Avec la Grise, c'est tout un monde qui risque de s'en aller, d'être perdu à jamais.

L'effet tragique naît d'une combinaison de procédés mis à profit par l'auteur. Il est engendré tout d'abord par la manière rapide et inexpliquée dont se noue et se dénoue l'intrigue

---

ce fossoyeur devant sa collection de crânes sans mâchoire et de fémurs blanchis! » (Jacques Ferron, *Les Lettres aux journaux*, colligées et annotées par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 73, dans M.-P. Luneau, *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, p. 188)

[280] A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 22.

[281] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 95.

[282] Dans un article intitulé « Aux sources de notre patriotisme » paru dans *la Revue Nationale* en 1919, Léon-Mercier Gouin résume avec éloquence toutes ces valeurs. Nous en citons quelques extraits dans le tableau récapitulatif de la deuxième série culturelle. Léon-Mercier Gouin, « Aux sources de notre patriotisme », *La Revue moderne*, Montréal, 1ere année, no 11, novembre 1919, p. 395-405.

narrative du conte. Le drame familial s'amorce dès la première phrase du récit : « "Vous savez, les enfants, on va vendre la Grise. À l'âge qu'elle a, il n'est plus sûr qu'elle hiverne. J'ai rencontré l'autre jour l'acheteux de guénille; il m'a fait une belle offre. C'est le temps de s'en défaire." » (*AG*, 25) Cette explication ne convainc personne, surtout pas la mère qui, en sa qualité de gardienne des traditions[283], tente d'intervenir : « " [J]e m'en vais dire comme on dit : ça ne porte pas chance, d'ordinaire, vendre ses vieux chevaux… Quand ils ont tant travaillé, ils ont bien mérité qu'on leur paye pension sur leurs vieux jours… À la fin du compte, voyez-vous, on est aussi regardant de les laisser mourir de leur belle mort…" » (*AG*, 25) La sagesse a parlé : on doit laisser les bons chevaux « mourir de leur belle mort ». Aucun auteur qui viendra après Lionel Groulx n'osera transgresser cette loi du genre. Au pays du régionalisme, il est strictement interdit de vendre, de tuer et encore moins de manger les chevaux (comme on le faisait au XIX^e^ siècle, par exemple).

Les tragédiens grecs avaient recours à la causalité divine pour expliquer le malheur des héros antiques. La tragédie mettait alors en scène un personnage qui, multipliant les actions, tentait en vain de se défendre contre une force extérieure — souvent déifiée — qu'il ne contrôlait pas, une force qui risquait de l'entraîner malgré lui à commettre l'irréparable, sans comprendre ni pourquoi ni comment, et à le faire sombrer dans la douleur, ou pire, dans la folie. L'épisode narratif que donne à voir Groulx s'inspire largement de ce canevas. Le père (le roi du clan, selon l'idéologie patriarcale de l'époque) semble être manipulé par une force supérieure (l'appât du gain?) qui l'entraîne malgré lui à commettre l'irréparable (vendre un bon vieux cheval). Il en paiera le prix (le remords : « "Pauvre vieille!" dit[-t-il], "c'est de valeur encore, à cet âge-là." »

[283] Comme nous le rappelle Normand Villeneuve, la mère canadienne-française, dans la mouvance régionaliste, est « le symbole du devoir à accomplir. Il s'agit pour elle de continuer à s'emparer du sol québécois et de le faire fructifier par sa foi et son travail. Elle doit donc tout sacrifier à la puissance et à la permanence de la collectivité canadienne-française. » N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 217.

AG, 33). La famille, qui tient dans cette pièce le rôle du chœur antique, est le témoin privilégié de la scène : le narrateur-enfant rapporte les faits troublants; la mère, en manière d'oracle, prédit le malheur à venir; les enfants, interdits, assistent avec impuissance au déroulement inéluctable du drame. Dans ce contexte tragique, l'atmosphère est à la mort : « On eût dit que quelque deuil allait fondre sur la maison. » (*AG*, 26)

Autre stratégie convoquée par Lionel Groulx : le recours à l'émotion. Selon Desaulniers, ce conte est « plus élaboré », présente « un style plus complexe, plus nuancé et plus "littéraire"[284] » que ceux d'un Rivard, par exemple. L'implication émotionnelle du narrateur ferait selon elle une grande différence : « Au lieu de décrire les décors idylliques de la vie rurale, il [Lionel Groulx] insistera sur les sentiments éprouvés dans son enfance vis-à-vis certains événements[285]. » Le départ d'une Grise, sans doute, fut l'un de ces événements marquants dans la vie du chanoine. Ainsi, l'effet tragique dans « Les adieux de la Grise » proviendrait du fait qu'en cours de récit, « l'importance n'est pas donnée à l'évolution des personnages, mais à une émotion globale ressentie[286] », indique Desaulniers. Les extraits suivants montrent en effet que les sentiments douloureux éprouvés lors de l'événement ont préséance sur tout procès de rationalité. Au souper, l'annonce de la vente de la Grise crée « une grande émotion » (*AG*, 25). Le père s'exprime « la voix un peu serrée » (*AG*, 25). « Les enfants se regardèrent, sans dire mot. » (*AG*, 25) La mère, « pronon[ce] ces petites phrases, lentement, avec un silence, entre chacune, dans l'attente d'une parole de pitié » (*AG*, 25-26). « Chacun mang[e], les yeux au fond de son assiette, dans un silence tout à fait triste. » (*AG*, 26) Au moment du départ, alors que « l'acheteux pass[e] une corde au cou de la jument et l'attach[e] derrière sa

[284] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 93.
[285] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 93.
[286] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 119.

voiture » (*AG*, 32), tous se sentent « une envie de pleurer » (*AG*, 32). En vérité, toute la famille est en « deuil » (*AG*, 26).

On voit très bien dans ces passages l'« intériorisation des conflits[287] » à l'œuvre, technique propre au registre tragique. D'autre part, on remarque aussi que « les événements comptent moins que l'intensité émotionnelle qu'ils suscitent[,] la tragédie s'effor[çant] d'atteindre à l'essentiel du tragique, à la "tristesse majestueuse" […][288] », selon Marc-André Bernier et Lucie Desjardins. À la lecture du récit, on constate en effet qu'émane des rares paroles prononcées et des lourds silences une émotion d'une tristesse incommensurable, tristesse qui se double d'un sentiment d'incompréhension, voire de dépossession. En effet, tous semblent se demander « pourquoi doit-on en arriver là? », « pourquoi les choses doivent-elles changer? »

Pour une raison inconnue, les paroles de mise en garde de la mère n'ont pas été entendues par le patriarche. Selon Fernande Bartfeld, l'efficacité du tragique tient à un retard dans le déchiffrement des signes : « C'est là une situation propre au tragique que celle du héros incapable de comprendre les avertissements du destin et qui bute contre l'inexplicable[289]. » Malheureusement, le déchiffrement des signes surviendra trop tard et le crime sera commis par le héros dépossédé. Dans « Les adieux de la Grise », « [l]'arrivée subite d'un personnage étranger (L'acheteux) […] provoque une fin rapide (deus ex machina) qui, semble-t-il, empêche le père de reculer ou même de donner les explications qui manquent[290] », souligne Desaulniers. Par ailleurs, le cheval de l'acheteux de guenille, décrit comme « un vieux cheval aussi efflanqué qu'un squelette » (*AG*, 32), « si rosse et si maigre qu'on aurait pu lui compter les côtes de chez le

[287] Marc-André Bernier et Lucie Desjardins, « Tragédie », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 778.
[288] M.-A. Bernier et L. Desjardins, « Tragédie », p. 778. La citation est de Jean Racine, Préface de *Bérénice* (1670).
[289] Fernande Bartfeld, *L'effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 49.
[290] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 96.

voisin » (*AG*, 32), est présenté en antithèse[291]. Tel un spectre annonçant la mort, il donne à croire que l'« on réservait peut-être le même sort à notre chère vieille Grise » (*AG*, 32). Le tragique est consommé lorsque l'aveuglement du chef, égaré qu'il est par une obscure passion, entraîne la perte irrémédiable de la Grise :

> Souvent, elle se tournait encore pour hennir. Elle passa chez les Valois, puis chez les Pilon. Nous ne la voyions plus qu'un peu, de temps en temps, derrière la boîte de l'acheteux, dans les éclaircies des feuillages du chemin. Quand, à la quatrième terre, elle fut sur le point de disparaître pour toujours, derrière le rideau des maisons du « Déclin », nous la vîmes tourner la tête encore une fois; et le vent nous apporta un dernier hennissement, long, plaintif, déchirant comme un adieu. L'un des enfants, je ne sais plus lequel, se mit à pleurer. « Pauvre Grise! » dit l'aîné. (*AG*, 33)

Symboliquement, ce cri du cœur peut être entendu comme un « Pauvre nous! » Selon Bernier et Desjardins, « [l]a tragédie a […] une dimension politique : rois ou héros, les protagonistes mettent en jeu, par leurs décisions et leurs malheurs, le sort de la communauté qu'ils dirigent[292]. » Par le biais la métonymie narrative qu'il déploie dans son conte « Les adieux de la Grise », Lionel Groulx nous fait comprendre que par-delà la menace à l'intégrité de la famille que représente le départ du cheval, ce sont les menaces à l'intégrité nationale qu'il faut craindre. Dans ce contexte, pour faire échec au risque d'être emporté par elles, les fausses valeurs comme le capitalisme (symbolisé dans le récit par le « petit rouleau de billets de banque sales de poussière de tabac » [*AG*, 32] de « l'acheteux ») sont à proscrire. C'est du moins la lecture qu'avait faite l'illustrateur du conte dans la première édition des *Rapaillages*[293].

---

[291] Antithèse : « L'antithèse consiste à rapprocher, au sein d'une phrase ou d'un ensemble de phrases, deux réalités de sens contraire. [Contrairement à l'oxymore, autre figure de rapprochement d'éléments opposés,] les éléments mis en opposition ne font pas partie d'un même groupe de mots; ils sont disposés dans l'ensemble de la phrase. » A. Gagnon, C. Perrault et H. Maisonneuve, *Guide des procédés d'écriture*, p. 44.

[292] M.-A. Bernier et L. Desjardins, « Tragédie », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*, p. 778.

[293] Comme le rapporte Lucie Desaulniers : « [L]e texte s'orne de trois dessins. Le premier, au tout début, représente un cheval broutant; le deuxième, à la fin, esquisse une tête de cheval. Ces deux dessins s'intègrent dans une page de texte; ils ne servent qu'à orner et ne font pas appel directement à un événement du texte. Le troisième dessin,

Plus globalement, on peut voir dans cette fable tragique le symbole de la fin d'un monde, le monde de l'ancien temps. Le symbole de la perte, de ce qui s'en va et ne revient plus. Cependant, tout ne semble pas perdu de ce paradis ancestral puisqu'un effort de mémoire peut changer la donne. D'où le rôle primordial que joue le narrateur-enfant dans l'histoire. Par sa parole conteuse, il fait la démonstration que le monde des origines peut survivre encore un temps, peut-être même éternellement. De ce point de vue, le souvenir n'est pas vain. Tel un aiguillon, il sert à enhardir les troupes dans sa lutte pour la préservation des valeurs et des mœurs transmises par les aïeux. De nombreux régionalistes seront sensibles à cet appel au combat et s'armeront de leur plume pour faire vivre à perpétuité, au sein d'un monde en transformation, le passé glorieux des Canadiens français et tout ce dont il recèle de beauté, de bonté et de bienfaits.

2.4.2 La Grise des régionalistes orthodoxes

Le récit « Les adieux de la Grise » de Lionel Groulx répondait parfaitement aux exigences de la deuxième série culturelle. De facture traditionnelle, on y retrouve la préséance du descriptif sur le narratif, le sujet canadien, la représentation favorable, le langage du peuple. Lionel Groulx réalisait toutefois avec ce conte un tour de force; avec un minimum de matière narrative et une simple figure chevaline, il avait créé une véritable tragédie. L'exploit est d'autant plus grand que, sous les apparences d'un divertissement agréable, l'histoire pathétique d'une bête aux mille qualités devient un outil de promotion du dogme régionaliste. Par un tel acte d'écriture, Groulx

---

cependant, couvrant tout le verso de la page titre, représente la dernière partie du texte. Le père, regardant partir sa vieille Grise, s'exclame : « C'est de valeur encore, à cet âge-là! » Cette illustration rend bien le caractère dramatique de l'instant évoqué. On voit la mère en larmes, le cheval qui se retourne, le père qui tient l'argent dans ses mains… » L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 100.

ne s'affichait pas ouvertement propagandiste puisque, comme le souligne justement Desaulniers, « [i]l n'y a rien de compromettant à décrire des types animaux plutôt que des types humains[294] ».

Fort de ce modèle, les écrivains désireux de servir la bonne cause se consacreront à mettre en scène des chevaux qui répondent adéquatement aux attentes. Tout au long de la décennie 1920, nous les verrons reproduire le même type de cheval, Grise après Grise. Cependant, dès le début des années 1930, on observe une contestation de l'intérieur du mouvement. Des régionalistes remettent en question la pertinence de certains éléments du code qui, selon eux, nuisent à la liberté de création. L'obligation de toujours peindre le terroir d'une manière positive leur semble un critère trop contraignant puisqu'elle les prive de nouer des intrigues captivantes fondées sur de réelles problématiques existentielles propres au milieu rural. De plus, ils déplorent le manque de liberté accordé quant au choix des sujets traités ce qui, nécessairement, les force à la redite.

Le moment est venu de tracer le portrait de l'archétype de la deuxième série culturelle, « La Grise », en nous inspirant de l'image de cette jument modèle que nous a léguée Lionel Groulx. Chacun des traits évoqués sera illustré principalement par des exemples tirés du corpus des œuvres littéraires produites au début du XX^e^ siècle. Nous présenterons ensuite « Les Grise subversives » de quelques auteurs régionalistes dissidents, ce qui nous permettra d'apprécier l'écart important qui sépare un cheval du terroir libéré du carcan conventionnel régionaliste du cheval idéalisé mis en fiction par les orthodoxes. En annexe se trouvent deux autres études, l'une portant sur « Charles-Eugène et ses avatars » (Annexe 2.1), l'autre sur une série de récits des années 1930-1950 où la représentation chevaline annonce l'entrée en modernité (Annexe 2.2).

[294] L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 95.

2.4.2.1 L'« être » de La Grise

L'« être » de La Grise se caractérise de maintes façons. Voyons ce qu'il en est des noms qu'emploient les écrivains pour la désigner. Nous nous attarderons ensuite aux quatre éléments habituels de la caractérisation du personnage : le corps, le tempérament, le harnachement et la biographie.

2.4.2.1.1 L'être de La Grise : la désignation

Les noms des chevaux de la deuxième série culturelle peuvent être regroupés en trois catégories. La vaste majorité de ces derniers sont des noms de couleur précédés d'un article défini (la/le). « La Grise » est évidemment le plus commun du lot. Il y a également le Blond, la Jaune, la Rouge (Rougette, Rougeaud), la Rousse (le Roussain), Brunaud, etc. À noter que lorsque le cheval demeure anonyme, l'auteur a quand même le souci de préciser la couleur de sa robe comme manière de désigner la bête avec plus de précision. Par exemple, « la bonne petite jument noire était attelée[295] », « sortant de la cour des Déry, un autre boghei s'avança, au trot d'un fringant cheval bai[296] », ou encore « Damien mit son roussin dans les brancards de sa barouche et partit du côté de Sainte-Anne[297] ». Viennent ensuite les noms qui renvoient à une caractéristique favorable de la bête liée le plus souvent à son tempérament : Brillant, Charmante, Gaillarde, etc. Enfin, il existe bien sûr quelques autres noms à incidence unique, par exemple,

[295] Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, [Éd. originale : *l'Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, février1846-mars 1847; Montréal, G. H. Cherrier, des Presses à vapeur de John Lovell, 1853], dans Gilles Dorion, *Les meilleurs romans québécois du XIX^e siècle, Tome I*, Montréal, Fides, 1996, p. 940. L'auteur souligne.

[296] Louis Dantin, « Rose-Anne », *La vie en rêve. Contes et nouvelles*, [Éd. originale : Montréal, Librairie d'Action canadienne-française ltée, 1930], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 135, version 2.0 (Édition de référence non précisée).

[297] Clément Marchand, « Un dindon en affaires », *Courriers des villages* [Éd. originale : dans *les Oeuvres d'aujourd'hui.* Recueil littéraire trimestriel, n° 1, Montréal, Éditions de l'A[ction] c[anadienne]-f[rançaise], 1937], dans D. Saint-Jacques et M.-J. des Rivières, *L'heure des vaches et autres récits du terroir […]*, p. 195.

Adhémar, Bidou, César, Chloris, Fane, Pétillard, Pitro, etc. Parmi ces derniers, certains connotent l'univers référentiel rural (Coq, Corbeau) ou forestier (Caribou), ce qui a pour effet de surencoder le personnage au niveau idéologique.

La prédilection pour les noms de couleur et les qualificatifs peut sans doute s'expliquer en partie par le désir de rendre compte d'une pratique onomastique courante dans le milieu agricole au tournant du XX^e^ siècle puisque, comme on le sait, les intellectuels et écrivains étaient pour la plupart issus de la classe paysanne. Cependant, il importe de souligner que cette manière sans prétention de désigner le cheval correspond aussi à l'esprit de la deuxième série culturelle. Comme nous l'avons vu dans le tableau récapitulatif, la figure héroïque par excellence est désormais l'homme de la terre, cet humble, mais néanmoins fier ancêtre dont le nom n'apparaît pas dans les annales de l'Histoire. « Le » père untel, « la » mère unetelle, « le » curé untel sont d'honnêtes campagnards, des hommes et des femmes de famille et de paroisse dont l'étiquette sémantique se ressemble[298]. Selon cet ordre des choses, le nom du cheval est à l'image du leur, simple et intime. Quand quelqu'un évoque le nom « la Grise », on sait tout de suite à quel type de cheval on a affaire, sans équivoque. Vient immédiatement à l'esprit cette image d'un bon cheval gris attelé filant vers un clocher qui se dresse au loin, dans la campagne.

Dans certains cas de figure, l'appellation a ceci de particulier qu'elle agit comme signal renvoyant à un contenu caractériel spécifique et culturellement admis. Ces cas sont intéressants en ce qu'ils renseignent sur le programme idéologique qui se cache derrière lui. On trouve un exemple de ce phénomène onomastique dans un conte régionaliste tardif signé Jovette-Alice

[298] C'est dans cet esprit que Joseph-Charles Taché écrivait en 1884 : « C'est, avec tout juste ce qu'il faut de poli à une œuvre du genre, l'homme du peuple que je voudrais peindre dans les lignes suivantes, tel qu'il se montre dans la vie intime, laissé à lui-même dans ses bons instincts, sa bonne humeur, et sa poésie naturelle, tirant de ses erreurs mêmes des leçons de bien, gardant, au milieu de ses faiblesses, le souvenir de ce que la religion et la famille l'ont fait, avant de le laisser affronter les dangers du monde *à la grâce de Dieu*. » J.-C. Taché, « Au lecteur » [En ligne]. L'auteur souligne.

Bernier, « Où souffle le vent de la mer »[299]. Il raconte l'histoire de monsieur Anthime qui, à une certaine époque de sa vie, aurait vécu un véritable conte de fée. « [I]l s'en était taillé une fortune, Anthime Jacques, dans les neiges de l'Alaska primitive, à travers tous les périls et les dangers des mines[300] », racontait-on à son sujet. Revenu au Québec s'installer « sur une ferme pimpante, où les girouettes luisaient d'orgueil au soleil[301] », l'homme dilapide sa fortune :

> [T]rop de serviteurs se partageaient les revenus quand monsieur Anthime, beau cavalier, faisait la navette de la campagne à la ville, montant une « Cendrillon » superbe. Il avait voulu éblouir par des prodigalités fantastiques; éblouir, pour le plaisir d'éblouir. Plus vaniteux que fier, il y était allé de son dernier sou pour jeter de la poudre aux yeux. Il y a longtemps qu'il n'en pouvait plus rien; et quand son délire se ressouvenait, sa marotte lui revenait toujours : « Sellez, disait-il, que je monte ma blonde "Cendrillon", vous savez, ma "Cendrillon" qui n'a jamais passé au pas sur les ponts gardés, et pour laquelle je payais double amende au sergent, pour la laisser galoper sans arrêt quand nous revenions de la ville… ma "Cendrillon" qui n'a jamais bu aux urnes publiques, et que l'hôtelier traitait sous mes yeux, pour que rien ne la contrarie. »[302]

Dans ce contexte, le nom « Cendrillon » est une dénomination motivée dans le sens d'un rapport d'ironie puisque le *signifiant* (Cendrillon = récit merveilleux d'un passage « des cendres au trône[303] ») renvoie au contraire du *signifié* (Cendrillon = Anthime = histoire du passage d'une vie de rêve à une vie « triste et taciturne[304] »), ce qui a pour effet d'augmenter la discordance du système des personnages humain et chevalin. Comme le souligne le narrateur, la déconvenue est totale tant pour l'homme que pour son cheval. D'une part, « les beaux écus sonnants qui avaient jadis fait rider d'envie les jaloux, et les biens arrivés […] n'étaient plus qu'un rêve que palpaient encore dans le délire, les mains fiévreuses et parcheminées qui les avaient gagnés, qui les avaient

[299] Nous remercions Stéphanie Bernier de nous avoir fait découvrir ce conte (13 avril 2017).
[300] Jovette-Alice Bernier, « Où souffle le vent de la mer », *On vend le bonheur*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française limitée, 1931, p. 24.
[301] J.-A. Bernier, « Où souffle le vent de la mer », p. 25.
[302] J.-A. Bernier, « Où souffle le vent de la mer », p. 24-25.
[303] *Sous la cendre : figures de Cendrillon*, anthologie établie et postfacée par Nicole Belmont et Élisabeth Lemirre, Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », 2007, dans « Cendrillon », *Wikipédia* [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Cendrillon (page consultée le 16 août 2019).
[304] J.-A. Bernier, « Où souffle le vent de la mer », p. 24.

mal aimés[305] ». D'autre part, « on ne sellait plus depuis longtemps déjà la belle cavale malheureuse qui était allée mourir aux mains d'un marâtre maquignon[306] ». La fin du conte illustre la plus parfaite congruence qui puisse exister entre la vie d'un humain et de sa bête :

> Monsieur Anthime, affaisé, ne songeait plus à son désir enthousiaste et effréné. C'était la fin. Avant l'adieu suprême à toutes ses joies trépassées, aux vains regrets qui l'avaient blanchi, le bon vieux, un instant lucide, répétait : « Eh bien! mêmes destinées, la bête a payé comme le maître quelques années de prospérité et de folies… »[307]

Cette Cendrillon, s'agissait-il d'un cheval de type La Grise? Certainement. Évoluant au sein d'un monde rural, elle arbore la plupart des traits du modèle chevalin de la deuxième série culturelle — vaillance, rapidité, beauté —, sans oublier qu'elle était particulièrement appréciée par son maître, comme tout bon cheval de ferme.

Si elle connaît une fin tragique (à l'instar de la Grise de Groulx), c'est qu'elle a commis la faute de ne pas jouer entièrement le rôle attendu en vertu du code régionaliste (monture plutôt que cheval attelé, galop endiablé plutôt que trot mesuré, escapades à la ville). De plus, elle symbolise un type de promotion sociale obtenu par un rapide gain pécuniaire « au pays de l'or », ce qui n'est pas légitime dans le contexte clérico-nationaliste de l'époque.

Toutefois, nous aurions tort de croire que Jovette Bernier esquisse une fable purement à dessein d'exemplifier la thèse agriculturiste puisque certains éléments la remettent subtilement en question. Par exemple, on note que la communauté garde une certaine admiration pour l'attachant vieillard en dépit de sa chute. Dans le Québec du début du XX^e^ siècle, les gens de la campagne commencent à s'éveiller à d'autres univers que celui du terroir. Sans doute plusieurs rêvaient-ils

[305] J.-A. Bernier, « Où souffle le vent de la mer », p. 24.
[306] J.-A. Bernier, « Où souffle le vent de la mer », p. 26.
[307] J.-A. Bernier, « Où souffle le vent de la mer », p. 26.

de l'ailleurs. Monsieur Anthime avait fait de ce rêve une réalité. Il était parti « quérir au prix de sacrifices, de prouesses et d'aventures » une richesse d'un genre nouveau qui ne se réduit pas à quelques « lingots bruts[308] » : la liberté.

2.4.2.1.2 L'être de La Grise : le portrait – le corps

Outre le nom qui caractérise au premier chef la bête, divers autres attributs servent à tracer le portrait de La Grise. La première tâche qui incombe l'écrivain est de lui dessiner un corps à la mesure du programme idéologique qu'elle doit incarner. La description du corps de ce modèle chevalin se résume à deux traits principaux : il est beau et fort. D'un récit à l'autre, les commentaires élogieux sur l'apparence et l'allure de La Grise reviennent comme un leitmotiv : « C'est une belle bête […] avec son allure majestueuse, sa robe d'ébène lustrée, sa croupe pleine et sa crinière volante[309] »; « [E]t nous voilà partis, avec un bon cocher du nom de Pierre Vadeboncœur, connaissant bien la route, et deux chevaux fringants attelés en flèche, qui secouaient leurs colliers de grelots avec un entrain superbe[310] »; « [C]es lourds chariots de foin tirés par des chevaux vigoureux[311] », etc.

[308] J.-A. Bernier, « Où souffle le vent de la mer », p. 25.
[309] Commentaire formulé par le narrateur au sujet du percheron Adhémar. Marie-Rose Turcot, « Chloris et Adhémar », *La Revue moderne*, Montréal, décembre 1928, p. 11.
[310] Louis Fréchette, « Tempête d'hiver », *La Noël au Canada. Contes et récits,* [Éd. originale : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 17, version 1.1 (Édition de référence : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900).
[311] Georges Bouchard, « Les foins », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 106.

2.4.2.1.3 L'être de La Grise : le portrait – le tempérament

Concernant le tempérament, La Grise est une « courageus[e] bêt[e][312] » qui peut affronter bien des difficultés, en plus d'être d'une docilité exemplaire, « pas ombrageuse, et si commode[313]», selon les mots de Camille Roy. En bonne bête « fidèle[314] », elle répond vaillamment à toutes les demandes de ses maîtres, prenant même parfois l'initiative de l'action, comme nous en donne un bon exemple Georges Bouchard dans son récit « Les foins » : « Guidé par son instinct, autant que par la voix des travailleurs, le cheval conduit la charrette entre deux rangs de veillottes[315]. »

Chose certaine, La Grise est un personnage intelligent qui a le sens des réalités humaines. Grâce au procédé de la personnification, nombre d'écrivains régionalistes prêtent à l'animal des idées et des sentiments en phase avec l'idéologie du temps. Dans le conte « Chloris et Adhémar », deux chevaux prennent part à l'organisation et aux célébrations du cinquantième anniversaire de mariage d'un couple d'habitants. Marie-Rose Turcot met en scène une petite jument particulièrement vive d'esprit qui semble comprendre la signification des rites et coutumes humaines :

> Les gamins l'attellent chaque jour. C'est Chloris qui transporte chez le grand-père les dindons et les jambons destinés au banquet de circonstance, ainsi que les vins, la bière et les friandises. En jument intelligente, elle a conscience de participer à de grandes choses et de partager un secret qui fait pivoter toute la parenté. Enfin arrive

[312] Patrice Lacombe, *La terre paternelle*, [Éd. originale : *l'Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, 1846], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 32.
[313] Camille Roy, « Noël rustique », *Propos canadiens*, [Éd. originale : *Bulletin du parler français au Canada*, janvier 1911, p. 175-180.], Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912, 326 p., dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 200, version 1.01 (Édition de référence : Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912).
[314] Ernest Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, Montréal, la Maison de librairie Beauchemin, 1916, p. 159-160.
[315] G. Bouchard, « Les foins », p. 105.

> le grand jour. […] la cervelle farcie de propos allègres, dont elle saisit vaguement le sens, Chloris se laisse gagner à l'ardeur de la fête[316].

Dans le contexte de l'époque, l'institution du mariage représente à l'échelle communautaire un gage de stabilité sociale et d'accroissement démographique. D'où l'accent mis sur la célébration de ce type d'événement dans le récit régionaliste. À cette occasion grandiose, même les bêtes « f[ont] ripaille[317] » et « festo[ient] en toute liberté » : « On ne leur mesura pas la ration de belle avoine et d'eau claire. Les enfants les comblèrent de belles pommes rouges et de sucreries. […] Aux cris des moutards […] se mêlent les hennissements joyeux de Chloris et d'Adhémar, qui se réjouissent avec leurs maîtres du plaisir de faire bonne chère en excellente compagnie. »

Dans le roman *Le Français* (1925) d'Ernest Choquette, un vieux cheval devient fébrile à l'approche de son ancienne demeure qu'il regagne après une séparation inattendue : « Rougeaud ne broutait plus, ne s'arrêtait plus. Il sentait avec joie les siens tout proches; il lui tardait de revoir les vieux compagnons de travail ou de litière dont on l'avait séparé sans lui rien dire[318]. » Dans un autre épisode du même récit, un jeune homme, conduit par le même bon cheval de ferme, revient dans sa famille. À leur approche, l'émotion gagne autant le fils que la bête :

> À ce moment, ils étaient engagés dans la montée qui débouchait « chez eux »; et alors, d'entendre ces paroles et d'apercevoir à la fois, dans l'inclinaison des champs, la bonne terre natale, le toit chéri de la maison paternelle, Yves avait senti un double frisson traverser son être. La satisfaction du retour avait également empoigné Rougeaud, je suppose, car il trottait à présent grand train, avec de temps à autre un court hennissement à l'adresse de ses compagnons de charrue, occupés à paître dans les prés adjacents. Le père Beaumont le laissait aller, la guide abandonnée[319].

[316] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 12.
[317] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 12. Les deux citations suivantes se trouvent à la même page.
[318] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 97.
[319] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 196.

Par ailleurs, une technique liée à la personnification des bêtes dans les récits consiste à leur conférer le don de parole. Pamphile Le May en donne un exemple dans l'un de ses contes :

> La nuit de Noël est féconde en prodiges si l'on en croit nos grands-mères. […] Dans cette nuit extraordinaire, les hommes — j'allais dire les femmes — ne parlent pas plus qu'à l'accoutumée, mais, en revanche, les animaux sont doués du don magnifique qui permet de déguiser sa pensée... ils parlent! Oui! bœufs et génisses, chevaux et brebis se font des confidences […][320].

Groulx avait fait parler sa Grise dans « Les adieux de la Grise », comme nous l'avons vu. Cela dit, ces cas de figure sont plutôt rares puisque ce procédé entre en contradiction avec le critère de vraisemblance propre au code régionaliste. En général, les tableaux de mœurs se prêtent plutôt mal à ce type de fantaisie narrative.

La personnification s'illustre d'une autre façon dans les récits régionalistes. On note que le rapport du cheval à la religion ne se limite pas qu'au transport des ouailles jusqu'à l'église. Si les humains respectueux du culte jouissent de la protection du Divin[321], les bons chevaux attachés aux métiers traditionnels peuvent également en bénéficier, comme le montre Marie-Rose Turcot dans son conte « Chloris et Adhémar ». Usurpé de ses nobles fonctions de cheval de corbillard par l'automobile, le « robuste et discipliné[322] » percheron Adhémar est livré « sans défense à son fatal destin ». Le narrateur se veut rassurant : « Pourtant le bon Dieu, qui veille sur les bons chevaux, avait l'œil sur Adhémar. » Ainsi, par un heureux hasard (la Providence, sous-entendue), le cheval déchu et humilié sera adopté par « un cultivateur des environs » qui le soustraira « à sa

[320] Pamphile Le May, *Fêtes et corvées* [Éd. originale : l'*Annuaire de l'Institut canadien de Québec*, 1878], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 63, version 1.0 (Édition de référence : Lévis, Pierre-Georges Roy, Éditeur, 1898).
[321] Dans son sermon, Mgr Pâquet écrivait : « Plus une société témoigne de respect, plus elle accorde d'estime, de confiance et de déférence au pouvoir religieux, plus aussi elle acquiert de titres à cette protection, parfois secrète, mais toujours efficace, dont Dieu couvre, comme d'un bouclier, les peuples fidèles. » L.-A. Paquet, « La vocation de la race française en Amérique » [En ligne].
[322] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 11. Les citations du présent paragraphe sont toutes de la page 11.

propre destruction ». À la campagne, le cheval découvrira un véritable paradis où il ressuscitera en quelque sorte :

> Le nouveau maître est un vieux terrien qui […] a bon cœur pour les animaux. La grange est vaste et pleine jusqu'au bord de foin entassé, l'écurie est assez hospitalière; puis le clos vert où il ronge l'herbe tendre fournit un cadre radieux à sa maturité déprimée. Il n'est rien comme de paître à la belle étoile pour retrouver des songes incohérents de jeunesse, et la vigueur physique et morale indispensable à un cob de fermier[323].

En somme, au pays du terroir, la vie est belle. Tous vivent heureux dans l'entraide la plus complète et sous la protection du ciel, et les chevaux sont partie prenante cet univers organique où tout se maintien dans le plus parfait équilibre.

2.4.2.1.4 L'être de La Grise : le portrait – le harnachement

À l'occasion des fêtes populaires où la bonne bête accompagne ses maîtres, arrivés au lieu de réjouissance, « [l]es femmes se déshabillent, les hommes se décapotent et les chevaux *se dételent*[324] », écrit Pamphile Le May. Autre trait caractéristique important de l'« être » de La Grise : cette dernière est un cheval attelé[325]. Selon la circonstance et le besoin, on l'attelle à des voitures hippomobiles (carriole, traîneau…) ou à des instruments aratoires (charrue, semoir, faucheuses mécaniques…), ce qui suppose un type de harnachement spécifique (collier, traits, bacul, etc.) et, comme nous l'avons vu ci-haut, un vocabulaire de circonstance.

[323] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 11.
[324] P. Le May, *Fêtes et corvées* [En ligne]. Nous soulignons.
[325] En de très rares exceptions, nous le verrons plus loin, elle servira de monture, ce qui contrevient au code de la deuxième série culturelle en matière de représentation chevaline, d'où l'importance d'analyser la scène pour mieux comprendre la motivation de l'auteur à mettre en fiction un tel anachronisme. Par exemple, dans le conte « Où souffle le vent de la mer » (1931) de Jovette-Alice Bernier, la représentation du cheval de selle est associée à la déchéance du personnage.

Selon Philippe Hamon, l'habillement des personnages n'est jamais fortuit. Il renseigne sur un système de normes et de valeurs qui lui sont attachés et qui, souvent, sont mis en lumière par les commentaires du narrateur ou des personnages. Dans le cas des chevaux, le harnachement fait en quelque sorte office d'habit. Fortement déterminée idéologiquement sur le plan de l'« être » par son nom, par certains aspects de son corps et par sa personnalité, La Grise se caractérise également par son harnachement.

Dans les récits régionalistes, l'attention se porte sur cet aspect du cheval lors d'événements hautement valorisés dans le contexte d'époque. Les scènes de fréquentations amoureuses et du mariage sont sans doute celles où les écrivains prennent le plus souvent la peine de parler du harnachement de La Grise et de la décoration de l'attelage. Dans *Picounoc le maudit* (1878), Pamphile Le May nous en donne un exemple éloquent :

> L'on vit arriver […] les rivaux empressés. L'un était monté sur le siège léger d'une petite charrette aux ressorts d'acier; un autre se carrait dans une calèche antique; un autre, plus fier, descendait d'un coquet *buggy*. Et les chevaux étaient habillés de harnais luisants. On voyait des boucles blanches partout : à la bride, aux rênes, aux guides, aux porte-fers, et des clefs argentées! et des pompons rouges! et des pompons bleus[326]!

Pour ce qui est du harnachement à l'occasion du mariage, la représentation de cette coutume remonte aussi loin qu'au temps de *Jean Rivard* (1874) et il s'en trouve de nombreuses occurrences jusqu'à la fin de l'âge d'or du roman de la terre, dans les années 1920. Dans son roman de colonisation, Antoine Gérin-Lajoie écrivait : « Mardi, le sept octobre, à sept heures du matin, une procession composée d'environ quarante *calèches,* traînées chacune par un cheval fringant, brillamment enharnaché, se dirigeait de la maison de monsieur François Routier vers

[326] Pamphile Le May, *Picounoc le maudit*, [Éd. originale : Québec, Typographie de C. Darveau, 1878], dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 228, version 1.0 (Édition de référence : Québec, C. Darveau, 1878).

l'église paroissiale de Grandpré. C'était la noce de Jean Rivard[327]. » Autre exemple : lors du jubilé d'un couple de terriens prospères, l'un des chevaux utilisés pour conduire les invités d'honneur jusqu'à l'église a la « tête pomponnée de chrysanthèmes d'or[328] ».

Dans un autre conte, c'est à l'occasion de la visite paroissiale du curé que l'on prend le soin de la présentation de l'attelage. Dans l'extrait suivant, le marguillier chargé de conduire le prêtre dans sa tournée a choisi son plus bel harnachement : « [C]heval fringant, carriole légère, harnais tout neuf avec des pompons à la bride et de l'argent sur la sellette. Ils vont de maison en maison, arrêtant chez chacun […][329]. »

Par ailleurs, il arrive que les personnages soient confrontés à l'usure des pièces d'équipement de leur attelage. Dans la vraie vie, comme le souligne Georges Bouchard, « les habitants, loin de se coller les flancs au poêle ou de flâner pendant l'hiver, réparaient leurs chaussures et leurs harnais[330] ». Pour rendre compte de cette réalité, les écrivains insèrent à l'occasion dans leur récit des descriptions relatives à la confection ou à la réparation du patrimoine matériel associé au cheval, comme c'est le cas dans *À la recherche du régionalisme. Le village* (1925), où Jean Aubert Loranger présente « [l]e père Lauzon répara[nt] un harnais[331] ». Dans les fictions régionalistes, ces passages servent encore à valoriser les types du monde rural,

---

[327] Antoine Gérin-Lajoie, *Jean Rivard le défricheur*; suivi de, *Jean Rivard économiste*, [Éd. originale : *les Soirées canadiennes,* 1862; 2e édition revue et corrigée, Montréal, J.-B. Rolland & fils, 1874], Montréal, Bibliothèque québécoise [Édition de référence : réimpression des éditions de 1874 et 1876 publiées par J. B. Rolland, Montréal], 1993, p. 219. L'auteur souligne.

[328] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 12.

[329] Adjutor Rivard, « La grand'chambre », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

[330] Georges Bouchard, « Le cordonnier », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 51.

[331] Jean Aubert Loranger, « Le râteau magique », *À la recherche du régionalisme. Le village. Contes et nouvelles du Terroir*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 6.

leur conférant des compétences variées et complexes qui leur permettent d'assurer leur vie en autarcie. Ernest Choquette nous en donne un exemple très détaillé dans *La terre* (1916) :

> Il s'empara donc du harnais et avec un bruit de boucles et d'anneaux sur le plancher, il était allé s'installer dans un coin de la cuisine. […] Son alène d'une main, sa « babiche », son ligneul de l'autre; tenant, de ses doigts libres, très exactement superposés les bandes de cuir dont le lien avait cédé, le père de Beaumont avait commencé le piquage. Si ses yeux lui faisaient à présent un peu défaut pour fixer les points avec la symétrie d'autrefois, sa vieille main toujours experte devinait, voyait, elle; et la ligne des coutures se prolongeait très droite. De temps en temps, pour mieux ramollir le cuir, il le trempait dans un baquet d'eau tiède disposé auprès de lui, puis il reprenait.
>
> — Tiens, c'est une chance que je m'en sois aperçu.. [*sic*] l'avaloire se serait rompue en chemin, fit-il au bout d'un temps de silence, en constatant l'entaille profonde que l'ardillon de la boucle avait à la longue creusée. […]
>
> Il retournait le harnais en tous sens, l'éprouvait pièces par pièces [*sic*].
>
> — Il est encore solide, sais-tu[332]?...

2.4.2.1.5 L'être de La Grise : le portrait – la biographie

Sur le plan de la caractérisation de l'« être », la dernière catégorie concerne la biographie du cheval (race, généalogie, antécédents, accidents, etc.), très révélatrice de sa symbolique sur le plan culturel. Désignée le plus souvent par son nom, La Grise l'est aussi à l'occasion par sa race. Nombreux sont « les petits chevaux canadiens […] attelés[333] » dans les récits régionalistes. Pierre-Joseph-Olivier Chauveau avait donné l'exemple de la mise en valeur de la race chevaline du pays dans son roman des mœurs canadiennes *Charles Guérin* (1853), dès l'ouverture du deuxième chapitre de la première partie, dans une scène où l'on voit les deux frères Pierre et Charles Guérin partant pour un voyage de trois jours en voiture à destination de Québec : « Le

[332] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 234-235.
[333] Damase Potvin, *Restons chez nous!*, Québec, J.-Alfred Guay, 1908, p. 191.

lendemain, il n'était pas six heures qu'un bon petit cheval canadien, à la crinière rousse, attelé à une petite charrette d'habitant, attendait paisiblement à la porte de madame Guérin[334]… »

Quelque quarante ans plus tard, au tournant du XX^e^ siècle, Faucher de Saint-Maurice revalorise la race en faisant de l'un de ses chevaux une entité figurative hippomorphe individuée à l'étiquette sémantique plus riche que celui d'autres chevaux de race canadienne (nom, couleur, taille, allure vive, appellation familière que dénote le pronom possessif « notre ») : « Nous étions en traîneau, bien emmitouflés dans nos robes de buffles et nos peaux d'ours. Pétillard, notre petit cheval canadien — il était bai brun — nous entraînait au joyeux tintement de ses grelots, en faisant crier la neige sous ses sabots[335]. »

Par ailleurs, les cas où la bête est désignée uniquement par sa petite taille, on peut supposer que c'est la race canadienne qui est sous-entendue puisqu'il s'agissait d'un trait de conformation caractéristique à l'origine : « Les petits chevaux gris qui piaffaient en s'ébrouant semblaient si en train[336]! », « leurs alertes petits chevaux roux[337] », « le petit cheval qui la traîne » un « quat'roues »[338], « de vigoureux petits chevaux tirent la charrue[339] », etc.

Enfin, l'un des passages narratifs les plus riches mettant en vedette le cheval canadien nous vient de Louis Fréchette qui, dans l'un de ses contes, nous entraîne avec ses personnages sur la route menant à l'église, un soir de Noël. À noter ici l'usage abondant des onomatopées qui servent d'une part à rendre plus vivante la scène de voiturage et, d'autre part, à lier des éléments

[334] P.-J.-O. Chauveau, *Charles Guérin […]*, p. 854.
[335] Faucher de Saint-Maurice, « Une nuit de Noël à Beaumont de Bellechasse. Souvenirs d'enfance », *La Revue nationale*, vol. 2, n^o^ 12, déc. 1895, p. 579.
[336] Émile Coderre, « Sur la route de Ferme-Neuve », *La Revue moderne*, Montréal, mars 1929, p. 12.
[337] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 12. Dans les tableaux du peintre Kreighoff, les petits chevaux canadiens sont souvent de couleur alezan.
[338] Damase Potvin, « En route », *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis*, Québec, D. Potvin [Ernest Tremblay imprimeur], 1927, p. 148.
[339] D. Potvin, « En route », p. 145.

figuratifs qui renforcent l'idéologie de conservation, le son des cloches paroissiales (symbole de la religion) faisant écho aux tintements des grelots des chevaux (symbole de l'agriculture pratiquée en contexte familial). De plus, on remarquera le commentaire évaluatif favorable exprimé par le narrateur au sujet des chevaux canadiens perçus comme « bons » et « braves », à l'image des fidèles qui, en bons croyants, bravent le froid pour aller à la messe de minuit :

> Et gling! glang!... diriding!...
>
> Voilà les deux équipages filant au grand trot sur la neige criarde, et sous un ciel criblé d'étoiles scintillant au fond de l'azur comme des pointes d'acier chauffé à blanc.
>
> Gling! glang! glong!... diriding! ding!
>
> Ils vont les bons petits chevaux canadiens, s'ébrouant dans la buée, secouant leurs crinières où le givre brode des festons, et emportant, avec l'ardeur qu'on leur connaît, Maurice Flavigny et les fermières emmitouflées au fond des « carrioles », tandis que, debout sur le « devant », bien ceinturées dans leurs « capots » de chat sauvage, le « casque » sur les yeux, des glaçons dans les moustaches et les guides passées autour du cou, Philippe Gendreau et Marcel Benoît se battent vigoureusement les flancs pour se réchauffer les doigts, car l'air est très sec...
>
> Et gling!... gling! diriding!...
>
> Ils vont toujours les braves petits cheveux canadiens, encouragés par des sons plus lointains, que bientôt la rafale de vent apporte par volées intermittentes :
>
> Dang! dong!...
>
> Ce sont les cloches, cette fois, les cloches de la paroisse qui chantent leurs noëls joyeux dans la nuit, au clocher à lanternes de la vieille église de Contrecœur, dont on aperçoit bientôt les grandes fenêtres illuminées de rose faisant contraste avec les pâles clartés du dehors[340].

Outre le cheval canadien, de loin le plus populaire, on retrouve en grand nombre dans les récits régionalistes les chevaux percherons, quelques belges et, très rarement, l'ardennais. Dans son *Roman paysan du « pays de Québec »*, Damase Potvin traite de la question des préférences en

[340] Louis Fréchette, « Une aubaine », *La Noël au Canada. Contes et récits,* [Éd. originale : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 17, version 1.1 (Édition de référence : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900).

matière de races. La scène se déroule pendant la fête de la Sainte-Catherine. Les convives sont invités chez Camille Gagnon qui

> racont[e] l'exploit de la jument de Jean Dubreuil, de Fabre, qui était venu chercher le médecin à Ville-Marie, couvrant la distance entre les deux villages, en vingt-cinq minutes, aller et retour, et ça dans des chemins impossibles. « Y a rien comme nos bons p'tits chevaux canayens! » dit de sa voix tremblottante [*sic*], le père Moise, « c'est des bonnes bêtes, allez!... Au jour d'aujourd'hui, on veut les remplacer par des ardennais et des percherons, mais ça les vaut pas, moi, je trouve… Tenez, vous autres là, tous ces chevaux-là, avec leurs grosses pattes poilues, ça vaudra jamais une patte de mon vieux Bob d'il y a quelques années, ah! y a ben d'ça vingt-cinq ans. Quel cheval[341]!...»

Dans le cadre de la deuxième série culturelle, on ne rencontre plus le cheval de race pur sang originaire de l'Angleterre puisque, s'étant repliés vers les campagnes, loin de la ville et des Anglais qui y sont maîtres, les personnages canadiens-français vivent en « roi » sur leur terre[342], parmi leurs bêtes de ferme et leur(s) Grise, à l'ombre du clocher.

Concernant la généalogie, il est plutôt rare qu'un écrivain régionaliste s'attarde à l'ascendance ou à la descendance du cheval de ferme, comme c'était le cas dans « Les adieux de la Grise » de Lionel Groulx. Nous en avons toutefois un bel exemple chez Sylva Clapin qui, dans un conte intitulé « Terre natale », nous présente Corbeau, un cheval en quelque sorte immortel. Il est intéressant de noter que la mise en valeur de la généalogie de la bête coïncide avec le récit d'une conversion, celle d'un fils d'habitant qui, après s'être repenti d'avoir commis l'erreur de fuir la terre paternelle, revient prendre la place qui lui échoie au sein de l'univers rural traditionnel, c'est-à-dire derrière la charrue :

---

[341] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 240-241.

[342] « François Beaulieu redressa sa grande taille. — […] Moi, il n'y a rien que je trouve plus beau qu'une belle terre, nette comme la main, avec une maison dessus. Mon défunt père disait "qu'un habitant est un roi"; je trouve qu'il avait raison. » Blanche Lamontagne-Beauregard, *Un cœur fidèle*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1924, p. 33.

> Demain, ce serait lui qui ferait le labour. Il n'en avait dit mot au père, voulant lui réserver cette surprise; surtout ne voulant, par une sorte de pudeur instinctive, prendre en main la charrue, l'instrument roi et le symbole de sa rédemption, que renouvelé par son pardon. Et maintenant c'était fait, et ce serait en maître qu'il marcherait dans le sillon. […] Dès les premières blancheurs de l'aube, il se glissa hors de la maison et s'en fut à l'écurie atteler Corbeau à la charrue. De tout temps, il y avait toujours eu, chez les Valin, un cheval noir qu'on nommait Corbeau. Cela fait, il entra dans les champs, du côté où la barre du jour grandissait de plus en plus en de longues traînées de pourpre. […] Damase Valin venait de sortir à son tour. Il allait atteindre les bâtiments lorsqu'il entendit qu'on l'appelait. Il rebroussa chemin, un peu étonné. Du plus loin qu'il le vit [*sic*] venir, Jacques lui cria :
>
> — Eh bien! le père, faut-il piquer su'le gros érable, ou su'la maison d'école?
>
> Le vieillard comprit et se redressa. Sa voix s'éleva claire et chantante dans l'air matinal :
>
> — Pique su'le gros érable, mon garçon, et prends garde à Corbeau, qui a l'coup de collier un peu vif.
>
> Au claquement de langue de Jacques, Corbeau tendit tes reins. Le soc, avec un crissement, s'enfonça. La terre s'ouvrit, brune et moite, les remblais roulant comme des flots traversés par un tranchant de navire. Jacques s'avançait, triomphant, dans l'auréole que lui faisaient les feux du levant[343].

Si la généalogie est un aspect moins populaire de la caractérisation du cheval dans les récits régionalistes, en revanche, on trouve fréquemment des passages sur la biographie de La Grise, notamment dans les scènes où un événement tragique survient, par exemple lors de la vente du cheval, sujet que nous abordons un peu plus loin dans le détail lorsqu'il sera question du rôle psychosocial qu'elle joue au sein de la famille.

Voilà ce qui complète la description de l'« être » de La Grise. Il s'agit maintenant d'examiner son « faire ».

[343] Sylva Clapin (pseudonyme de Claude Sicard), « Terre natale », dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 130, version 2.1 (Aucune mention de l'édition de référence).

2.4.2.2 Le « faire » de La Grise

2.4.2.2.1 Le faire de La Grise : le rôle actantiel – l'adjuvant

Des cas de chevaux de type actant-sujet, comme la Grise de Lionel Groulx, sont plutôt rares. Souscrivant plus souvent à un rôle actantiel d'adjuvant, La Grise assiste l'habitant dans toutes ses tâches, du début à la fin de sa vie, ce que résume très bien Josette (Joséphine Marchand) :

> L'histoire de ces vieilles bêtes est celle de leur maître. Jeune et fringant, le bon animal brûla jadis le pavé pour conduire chez « sa blonde » le père d'aujourd'hui. Et, depuis, ils cheminent ensemble dans la vie, se supportant réciproquement, travaillant côte à côte, indispensables l'un à l'autre, se retrouvant toujours aux heures solennelles, aux moments d'urgence, moments où le plus humble des deux devient parfois le principal acteur[344].

Les propos apologétiques du narrateur ou d'un personnage au sujet du bon et vaillant cheval de travail sont l'un des poncifs du récit régionaliste. Habituellement, les louanges ne tarissent point. Si l'on admet en de rares occasions la présence de quelques petits défauts de caractère chez le sujet chevalin, ceux-ci sont bien vite gommés par une série d'éloges compensatoires.

Dans son récit « Les vieux instruments », Adjutor Rivard prête vie au « vieux collier ». Comme tous les vieux objets amassés par l'oncle Jean dans un coin du hangar, véritable « musée d'humbles antiquailles », ce « débris d'un attelage qui a fait un long service » est l'objet d'une personnification. En tant que protagoniste à part entière, le collier reçoit périodiquement la visite de son « am[i] » le vieux laboureur qui vient le voir, le manier et lui parler avec nostalgie des

[344] Joséphine Marchand (Josette), « Noël au pays », *Contes de Noël*, [Éd. originale : « Noël au pays », *la Patrie*, 24 décembre 1887, p. 2; Montréal, John Lovell & fils, 1889], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 231, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, John Lovell & fils, 1889).

« temps heureux[345] ». La pièce de harnachement usée lui répond. Sa réponse se veut un témoignage des bons services rendus par les chevaux qu'elle a « côtoyés », si l'on peut dire :

> Je sais tous les chevaux que tu mis à l'écurie... Le meilleur, ce fut le Blond. La fine bête! Ni trop large, ni trop serré, bien d'aplomb de face comme de profil, avec une belle action, et *amain*, pas *orgueilleux,* restant aux portes, *bon de la route,* il avait toutes les qualités. Pauvre Blond! son crâne blanchi est-il encore dans le haut de la terre, sur la *levée* du fossé de ligne?... Il y eut aussi celui qu'on appelait Caribou. Avec cet animal dans les *menoires,* ah! c'était *une autre paire de manches!* Tous les vices, mais des jarrets d'acier! N'attelait pas Caribou qui voulait. À dire vrai, toi seul en venais à bout. Mais, quand tu l'avais en mains, il fallait nous voir traverser le village : une poussière!... Caribou fut changé pour la Grise... avec du *retour,* car la Grise n'était alors qu'une pouliche. La brave jument! Pas d'escapade à craindre; un enfant la menait; sans même qu'on la commandât, la Grise suivait son chemin comme une personne, passait les barrières sans accrocher, faisait toute seule les rencontres, entrait bien droit dans la *batterie*. Et forte! et endurante! Sur la grosse voiture, elle n'avait pas sa pareille. Et quand venait le temps des labours, quels bons sillons, profonds et réguliers, la Grise traçait!... Vieux laboureur, t'en souviens-tu[346]?

Dans le récit régionaliste orthodoxe, tout concourt à idéaliser la vie du cheval de campagne dont le rôle actantiel est généralement celui d'un adjuvant. Dans « Chloris et Adhémar », Marie-Rose Turcot raconte l'histoire de deux chevaux, Adhémar le percheron noir et Chloris (surnommée Sauterelle) la petite jument à la robe alezan, qui se sont rencontrés sur le tard, après avoir travaillé l'un pour le compte d'un entrepreneur en pompes funèbres, l'autre pour un propriétaire de chevaux de courses. Mis à la retraite, ils se retrouvent dans le lieu enchanteur du monde rural où,

---

[345] Adjutor Rivard, « La chandelle », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

[346] Adjutor Rivard, « Les vieux instruments », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918). L'auteur souligne. À noter que la jument reçoit ici une qualification différentielle sur les plans de l'« être » et du « faire », ce qui en fait un personnage chevalin nettement plus « héroïsé » (Ph. Hamon) que les deux autres. C'est une constante du genre. À remarquer également l'évocation du « crâne blanchi » de feu le Blond, dont le sépulcre demeure encore accessible à quiconque souhaiterait rendre un hommage post mortem au regretté défunt (sur la *levée* du fossé de ligne, dans le haut de la terre), signe du grand respect porté au cheval, fier partenaire de l'habitant.

en plus de développer une solide amitié, ils ont l'occasion de s'adonner à une seconde « carrière », glorieuse elle aussi, et même plus gratifiante sous certains aspects. À titre d'exemple, « [l]e Jour de la Fête de la Reine, quand se rang[ent] en parade tous les chevaux de la commune, Chloris, en coquette incorrigible, captiv[e] tous les yeux et reç[oit] tous les hommages, qui rejailli[ssent] également de son compère Adhémar[347] ». Ensuite, lors des « noces d'or des fermiers octagénaires [*sic*] chez qui gite Adhémar et dont le fils est le propriétaire de Chloris », un « grand événement [qui] devait couronner leur carrière », les deux chevaux exultent :

> Adhémar, solennel comme un grand seigneur, conduisit à l'église ses vieux maîtres ravis et tremblants. Puis suivait Chloris conduisant les petits-fils, et après une mince file d'automobiles ronflants [*sic*] et fantasques, venaient tous les chevaux paysans conduisant des omnibus de famille pour les nichées endimanchées. […] Adhémar préside à sa dernière solennité avec la majesté d'un Chevalier de la Verge Noire. Convaincu de l'importance de son rôle il encense au passage les paroissiens qui acclament les jubilaires[348].

La plupart des chevaux mis en fiction depuis la fin du XIX^e^ siècle ne sont pas des originaux comme Adhémar et Chloris. Ce sont pour la plupart des chevaux qui n'ont rien connu d'autre dans leur vie de cheval que le travail de la terre. Dans son conte « Le travail », Adjutor Rivard décrit très bien les tâches essentielles réalisées par un habitant typique au cours de sa vie de terrien, tâches auxquelles prendra part le cheval La Grise :

> D'abord, il avait fallu faire reculer la forêt prochaine, abattre le grand bois, essoucher et débarrasser le sol; puis étaient venus les premiers labours, si durs, en terre neuve; puis la lutte, opiniâtre et longue, contre la nature rebelle, et, dans les champs agrandis, la tâche incessante au soleil qui brûle ou sous le vent qui hâle. À coups de hache et du soc de la charrue, Anselme avait taillé son domaine; il l'avait fécondé à la sueur de son front; par l'effort de ses bras, il en avait, pendant près d'un demi-

[347] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 12.
[348] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 12.

> siècle, tiré la vie. À ses côtés, sans jamais fléchir, Catherine aussi avait rudement besogné; du matin au soir, son labeur avait réjoui les champs et la maison[349].

Revoyons une à une chacune de ces tâches — défrichage et essouchage, semailles, fenaison, moisson et labours, — tout en observant la manière dont les écrivains du début du XX^e^ siècle ont choisi de représenter La Grise.

2.4.2.2.2 Le faire de La Grise : le rôle thématique professionnel – le débardage en forêt

La première étape de la prise du sol pour la communauté consiste, comme nous le rappelle Damase Potvin, à transformer les terres « en bois d'bout[350] » en terres cultivables : « Chaque année, la population […] s'augmentait de quelques nouveaux colons qui, abandonnant le sol appauvri des vieilles paroisses, venaient ici s'acheter un lot en bois debout et commençaient la fondation des belles fermes[351] » où, armés de courage, « ils devaient s'établir, vivre et mourir[352] ». C'est pourquoi les régionalistes orthodoxes devront se résoudre à l'occasion à mettre en scène des épisodes descriptifs ou narratifs de colonisation. Si certains osent montrer les côtés moins favorables de ce type d'aventure, ils s'empressent toujours d'amoindrir les difficultés que rencontrent leurs personnages dans les moments les plus critiques puisque, de leur point de vue, les bénéfices surpassent toujours les coûts. En somme, c'est le prix raisonnable à payer pour

[349] Adjutor Rivard, « Le travail », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

[350] Le terme « terre en bois debout » revient continuellement dans la prose régionaliste. En voici un exemple trouvé chez Damase Potvin : « [I]l y avait eu juste vingt-cinq ans, l'année passée, qu'j'ai acheté ma terre qu'était en bois d'bout et su laquelle j'voulais établir mes garçons; et c'est pour ça qu'j'avais vendu ma terre du village, qu'était faite d'in bout à l'autre. » Damase Potvin, « Le vieux cheval », *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis*, Québec, D. Potvin [Ernest Tremblay imprimeur], 1927, p. 98.

[351] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 28.

[352] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 27.

prendre possession du pays afin d'y cultiver et la terre et les valeurs chrétiennes. Dans l'un de ses contes, Damase Potvin s'attarde à montrer l'avancée hasardeuse de ces derniers sur « nos premières routes[353] », en été :

> Elles servaient aux pionniers et on les appela des « chemins de colonisation ». Elles sont battues par les lourdes charrettes des colons qui y transportent les effets nécessaires à leurs défrichements et à leurs premières cultures… […] Vu leur continuel mauvais étât [*sic*], elles sont un sujet de grandes doléances de la part de ceux qui sont obligés de s'en servir. […] Les voyageurs fulminent contre leurs cahots, leurs ornières, leurs fondrières qui engouffrent les voitures ou les font rebondir jusqu'à en perdre l'équilibre. Ils tempètent [*sic*] contre les plongeons de certaines descentes, des dos d'âne formidables qui esquintent les chevaux, brisent les véhicules et fourbissent les conducteurs. Et, avec cela, […] la chaleur atroce, suffocante, enfermée depuis des mois dans les fourrés d'à-côtés, véritables fournaises, et l'essaim sanglant et bourdonnant des mouches noires, des maringouins et des « brulots » qui livrent au malheureux voyageur et à son cheval une guerre d'atroce cruauté.. Oh! ces voyages de trois et quatre lieues dans ces précipices, au temps des mouches… pendant lesquels on est obligé d'habiller les chevaux de feuillage pour les préserver des taons et d'où l'on sort ensanglanté, boursoufflé, défiguré, aveuglé, altéré… seuls, nos braves colons peuvent en dire toute l'horreur. *Mais ils ne s'en sont jamais plaint* [*sic*][354].

C'est encore pire en hiver, lorsque le colon affronte « la tempête […] dans toute sa sublime horreur » :

> Seuls peuvent nous dire les dangers et les traîtrises de ces grandes colères de notre nature hibernale ceux qui […] se sont trouvés, sur nos anciennes routes de colonisation, ensevelis dans le tourbillon, paralysés par le froid, allant à l'aventure, à pieds [*sic*] ou traînés par de pauvres chevaux épuisés, aveuglés, marchant la tête baissée, se laissant guider au petit bonheur, menaçant à chaque instant de s'abattre pour ne plus se relever[355]…

[353] D. Potvin, « En route », p. 140.
[354] D. Potvin, « En route », p. 140-141. Nous soulignons.
[355] D. Potvin, « En route », p. 142. Une partie de cette citation se retrouve intégralement dans D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes* : « Oh! les tempêtes de l'hiver canadien, ceux-là seuls savent ce qu'elles recèlent d'horreur qui, dans la nuit et dans la solitude, à des lieues de toute habitation, sur des routes désertes, se sont trouvés *ensevelis dans le tourbillon, paralysés par le froid et le vent, allant à l'aventure, à pieds* [*sic*] *ou traînés par de pauvres chevaux épuisés, aveuglés, ne marchant plus que la tête baissée, se laissant guider au petit bonheur, menaçant à chaque instant de s'abattre au fond d'abîmes de neige…* » D. Potvin, *L'appel de la terre,* p. 175. Nous soulignons.

Et le narrateur de conclure de manière optimiste son récit des difficultés de la colonisation : « Mais, heureusement, tout cela est du passé[356]. » Cette rhétorique positiviste semble vouloir ici signifier qu'à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire[357]. La représentation de la dure épreuve que traverse le colon avançant parfois dans la forêt au péril de sa vie est l'occasion parfaite de valoriser son caractère héroïque de pionnier et son tempérament de chrétien résilient[358]. Dans son roman *Restons chez nous!* (1908), Damase Potvin présente son personnage Jacques Pelletier comme un héros. Pour ce dernier, le projet de colonisation n'est rien de moins qu'un « rêve » à réaliser, un peu à la manière de Charles Guérin[359] ou de Jean Rivard le défricheur[360] :

> Malgré le bonheur qu'il pouvait goûter sur sa terre toute faite, il rêvait d'ouvrir là-bas, dans la forêt, une autre terre qui serait le commencement d'un village, d'une paroisse et parfois dans son beau rêve, où son fils et lui jouaient de la cognée à qui mieux mieux, il voyait les feuillages tomber avec des branches sèches, les futaies se briser, et la forêt, refuge séculaire de myriades d'oiseaux et de bêtes sauvages, reculer comme par enchantement, devant sa persévérance de défricheur obstiné qui s'entête[361]…

L'incendie de sa ferme se présente comme l'occasion de partir à l'aventure. Ragaillardis par de « joyeuses éventualités qu'éveillaient en lui ses futurs projets », lui et sa famille partent en direction du « joli village » de Bagotville où ils s'installeront : « Ils emmenaient avec eux un

[356] D. Potvin, « En route », p. 142.
[357] « Le nationalisme clérico-littéraire des années 1920, c'est aussi le langage du kitsch, de la banalité. […] Cette banalité, ce kitsch, ce prévisible s'abreuvent à une source unique, le cliché. Procédé de familiarisation, le cliché rassure, ritualise; en contrepartie, un peu à la manière de ces proverbes péremptoires, il neutralise le langage par un excès d'ordre, par la séduction et surtout la préséance du connu. » P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 90.
[358] « Rien n'avait pu lasser les vertus patientes de ces simples chrétiens; la prière avait incliné leurs âmes à la résignation, et le travail avait consolé leurs peines. » A. Rivard, « Le travail » [En ligne].
[359] P.-J.-O. Chauveau, *Charles Guérin […]*.
[360] A. Gérin-Lajoie, *Jean Rivard le défricheur[…]*.
[361] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 22.

cheval, une méchante charrette et le peu de ménage qu'ils avaient sauvé de l'incendie de l'automne précédent […][362]. »

2.4.2.2.3 Le faire de La Grise : le rôle thématique professionnel – l'agriculture

Après le défrichage et l'essouchage vient le temps de l'installation de la ferme. Les travaux liés à l'agriculture sont nombreux, comme le résume Ringuet : « Chaque année, le printemps revint… […] la terre laurentienne, endormie pendant quatre mois sous la neige, offr[e] aux hommes ses champs à labourer, herser, fumer, semer, moissonner […][363]. » Il va sans dire que dans les récits régionalistes orthodoxes, ces tâches sont hautement idéalisées, comme l'indique ici le narrateur dans un conte de Damase Potvin :

> Au printemps, la culture bat son plein. Dans les champs bruns, de vigoureux petits chevaux tirent la charrue, tournant la glèbe avec une sorte de lenteur active, pendant que l'on entend les chants des oiseaux, les cris des travailleurs et les mugissements des troupeaux qui paissent éparpillés aux environs. Charmes des moissons! poésie des semailles[364]!

Revoyons une à une les principales étapes du cycle des travaux agraires : semailles, fenaison, moisson et labours.

2.4.2.2.3.1 Les semailles

Première étape : « aux premiers jours de mai, la féérie coutumière des fécondes floraisons de la rénovation printanière commen[ce] pour de bon. […] toute la campagne [a] un air superbe.

[362] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 23.
[363] Ringuet, *Trente arpents*, [Éd. originale : Paris, Flammarion, 1938], Paris, les éditions Flammarion ltée, coll. « Bis », 2001, p. 288.
[364] D. Potvin, « En route », p. 145-146.

[…] les cours d'eau s[e] rem[ettent] à parler, à jaser, à galoper[365]. » C'est ce temps magnifique de l'année où hommes et chevaux s'en vont aux champs pour féconder la terre. Damase Potvin est l'un des écrivains régionalistes à s'être attardé le plus à raconter l'épisode annuel des semailles. Dans son premier roman de la terre, *Restons chez nous!* (1908), il présente une scène champêtre aux accents lyriques. Les nombreux points de suspension qui s'y trouvent aménagent pour le lecteur un espace propice à la méditation contemplative :

> C'était un de ces matins de fin de mai où de très bonne heure, dans les campagnes, le train des semailles bat déjà son plein. À cette saison de l'année, dès cinq heures, en effet, les petits chevaux canadiens et de grands bœufs, attelés à la charrue, tournent la glèbe avec une sorte de lenteur active, à croire qu'ils ne s'arrêteront jamais, pendant que l'on entend le chant des oiseaux, le cris des hommes des champs et les mugissements des troupeaux de vaches et de génisses qui paissent éparpillées aux environs, dans les prés de chaume non encore labourés ou sur la lisière de la forêt verdoyante…. Toute la journée, le soleil printanier va répandre sur ces pensibles [*sic*] paysages une clarté qui rayonne et qui charme…. Jusqu'au moment où il s'approche de midi, l'astre tempère son ardeur et permet à la brise de rafraîchir l'espace que bientôt rempliront tout entier ses rayons dominateurs[366]….

Dans cet extrait qui se présente comme une métaphore de la survivance, on a bien noté que les « petits chevaux canadiens », en tant que « sujet canadien » par excellence, sont mis en valeur. Ces chevaux de type La Grise, qui « tournent la glèbe avec une sorte de lenteur active, à croire qu'ils ne s'arrêteront jamais », symbolisent « la stabilité du pays, la continuité et l'efficacité de l'effort[367]… » L'extrait suivant, tiré du roman *Le Français* (1925), porte la même signification. Elle s'articule cette fois autour de la notion de « promesse » :

> Vite alors, sur tout le sol du Témiscamingue, les champs s'étaient repeuplés. L'on s'était mis à semer et à planter dans les carrés des labours encore humides. Les attelages et les hommes sillonnaient les champs. Avec des gestes saccadés, les semeurs, sac bombé de graines aux épaules, répandaient à la volée autour d'eux les grains qui coloraient de roux les sillions [*sic*] bruns ou noirs légèrement ouverts en

[365] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 312.
[366] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 191-192.
[367] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 50.

> bandes larges et luisantes. Puis, ce ne fut pas encore l'été, mais ce n'était plus le printemps. Les blés avaient pris racine comme des chênes et les corneilles, qui s'abattaient par bandes sur les champs, pour les arracher, devaient tirer à plein bec. Les orges, qui se font plus attendre, pointaient à peine, mais les avoines, toujours impatientes, dressaient leurs petites têtes vertes au creux des sillons. L'élan magnifique de la végétation reprenait avec ardeur. Partout, la terre reluisait de promesses[368].

On remarquera que le rythme de la narration a changé. L'extrait précédent était une scène tandis qu'ici, l'auteur emploie la technique du résumé pour raconter en peu de mot des événements qui se déroulent sur plusieurs semaines, voire plusieurs mois, comme s'il s'agissait de nous montrer, de manière métaphorique, ce à quoi l'on peut s'attendre dans le futur : les Canadiens français poussent partout, et la corneille, symbole de tous les périls qui menacent le bon peuple de part et d'autre, ne viendront jamais à bout de les arracher de la terre laurentienne dans laquelle ils sont déjà bien enracinés, grâce notamment aux familles nombreuses (graines = enfants de la patrie), mais grâce également à l'effort soutenu du duo homme-cheval qui, année après année, travaille à ressemer, c'est-à-dire à assurer la permanence du peuple canadien-français.

2.4.2.2.3.2 La fenaison

S'il y a un épisode à raconter dans un bon récit régionaliste, c'est assurément celui de la fenaison. Les images convoquées pour en rendre compte dans les fictions sont pour la plupart du temps magnifiées, dorées à souhait, reflétant l'émotion même des écrivains qui en gardent un souvenir poignant. Interpellant son lecteur, Georges Bouchard exprime clairement son attachement à cette activité champêtre : « Pouvez-vous sans émotion assister à la rentrée à la ferme de ces lourds chariots de foin tirés par des chevaux vigoureux et surmontés de faneuses au

[368] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 47.

teint hâlé dont les chants réveillent les échos assoupis du soir[369]? » La scène classique relate avec plus ou moins de détails techniques[370] l'aventure qui consiste à aller avec La Grise attelée à la « grand'charrette » recueillir le foin au champ et revenir au plus vite à la grange, avant la pluie ou avant la nuit (motifs récurrents). Par exemple, dans *La terre* (1916) d'Ernest Choquette, c'est la pluie qui menace :

> Oubliant toute la fatigue devant leur commun souci d'achever la mise en grange de l'étroit carré qui restait à moissonner, ils ne se souciaient même plus de percher les charretées, tant l'horizon devenait de plus en plus lourd et menaçant. Jusqu'au vieux Rougeaud qui semblait s'en rendre compte, et qui, au constant émoi de Marcelle, franchissait sans ralentir son pas les multiples raies et rigoles dont le sol était sillonné[371].

Lorsqu'elle se met à tomber, on s'active, et le cheval obéit promptement :

> Ils avaient atteint le bout de la pièce adjacente à la grange. Rougeaud, qui, depuis vingt ans, comme un soldat à l'exercice, était dompté à la routine uniforme du charroyage, s'engagea de lui-même à droite afin de suivre le cintre où gisaient les dernières veillottes, mais le père de Beaumont commanda brusquement : Dia, Rougeaud, Dia!... Il jeta précipitamment un couple de fourchées nouvelles sur la charge, puis, saisissant les guides, il dirigea à grands pas rapides l'attelage vers la grange.

---

[369] G. Bouchard, « Les foins », p. 106.

[370] Dans son conte paysan « En grand'charrette », Adjutor Rivard donne moult précisions à la fois sur la manière dont la voiture est construite (« La vraie charrette à foin, c'est la grand' charrette, à deux roues, avec échelles, aridelles, fausses barres et queues d'aronde. Fait de bonne épinette rouge, et d'une seule pièce, chaque limon court de la cheville au virveau ; l'essieu, érable ou cormier, est placé de telle sorte que la charge ait juste le ballant voulu et ne porte pas trop à dos; échelles et aridelles, un peu libres dans leurs mortaises, s'écartent pour que le voyage de foin monte en s'élargissant. Voilà une voiture! solide, facile à tourner, et qui entre dans la batterie comme chez elle. ») ainsi que sur la technique à employer pour réaliser les chargements les plus denses et les plus équilibrés possibles, en toute sécurité (« C'est nous, les petits, qui foulions, avec Catherine. Besogne facile, pensez-vous... On voit bien que vous n'avez jamais foulé! Je gage que vous ne sauriez pas comment recevoir les premières fourchetées, ni comment les disposer au fond de la charrette, jusqu'à hauteur d'aridelles, pour établir un bon et large ber, sur quoi pourra s'élever la charge. Vous pensez aussi que, pour faire le tour du champ, d'une veilloche à l'autre, un cheval se conduit comme à l'ordinaire... Je voudrais vous y voir! Vous seriez là-haut, entre ciel et foin, et vous attendriez naïvement que quelqu'un vous envoie encore une botte, ou dise au cheval d'avancer; tout à coup, une secousse en avant, un cahot à droite, et patatras! vous seriez à terre, probablement avec quelque chose de cassé. Ce n'est pas du tout comme cela qu'il faut faire. » Adjutor Rivard, « En grand'charrette », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

[371] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 132.

> — Cache-toi sous le foin, Marcelle, lui lança-t-il à la hâte, tout en stimulant Rougeaud d'un cri enlevant pour la rude montée de la *batterie*[372].

On trouve chez Damase Potvin une longue description des techniques mixtes employées lors de la « fauchaison ». Faisant œuvre de mémoire, l'auteur cherche ainsi à inscrire les pratiques agricoles dans le patrimoine culturel du Québec. Cependant, le propagandiste n'est jamais loin de l'ethnologue, comme en témoignent les derniers mots de cet extrait :

> [L]es prairies regorgeaient de beau foin cendré plein de trèfles et à point pour le fauchage. […] les capitules du trèfle alsique se brisaient au seul toucher. Il ne fallait pas retarder davantage la fauchaison. En effet, les cultivateurs du Rang se rendirent en toute hâte dans les prairies et, pendant plusieurs jours, l'air fut rempli du bruit crépitant des faucheuses mécaniques que traînaient laborieusement de vigoureux percherons. Ceux qui ne possédaient pas encore ces instruments perfectionnés, ou dont les terres rocailleuses et accidentées n'en permettaient pas l'emploi, avaient sorti les faulx [*sic*] et on les voyait marcher en longues et lentes enjambées dans leurs prés, à travers les andains. *C'était un joyeux moment dans l'année, et tout le monde était content*[373].

Dans les textes, la scène de la fenaison est narrée selon divers points de vue. Un narrateur omniscient racontait la scène dans l'extrait précédent. Il en va de même pour celui-ci :

> Éphrem Brunet vint le lendemain vers huit heures, dans la matinée. […] Il prit une fourche et se mit à servir le fermier, monté sur le voyage. C'était un gars dans la vingtaine, aux bras durs comme les branches des érables, la figure pleine et brûlée de soleil. Les dents de sa fourche entraient jusqu'au cœur des veillottes, qu'il jetait à bout de bras, d'un seul coup, aux pieds du vieux. Il accomplissait sa tâche d'un mouvement régulier, sans effort apparent, réglant son marcher sur le pas des chevaux. […] Le dîner avalé, les hommes attelèrent. […] On se remit à la tâche, hommes et chevaux suaient sans se plaindre. […]
>
> [N]oël commanda les chevaux :
>
> Coq! Marche un peu! Pitro!!!

[372] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 134. L'auteur souligne.
[373] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 53. Nous soulignons.

> Les bêtes, tirant le cou, rangèrent la charrette près d'un nouvel alignement de veillottes. Les poitrails luisants frémissaient. Éphrem *donnait* toujours, de la même allure lente et sûre, s'essuyant parfois le front du revers de la main[374].

En d'autres occasions, c'est un observateur externe qui livre ses impressions :

> [O]n est en plein au temps des foins. Précisément, en voici un voyage devant nous. La charge oscille de droite à gauche, au gré des ornières, et il se fait un bruissement comme celui de milliers d'abeilles… La charrette craque quand elle passe près de nous; et la monstrueuse charge projette au loin une grande ombre qui se balance d'un côté et de l'autre du chemin. On sent encore la pénétrante odeur du foin fané[375].

Dans le conte « En grand'charrette » d'Adjutor Rivard, un narrateur autodiégétique témoigne de ses expériences inoubliables vécues aux foins en compagnie du fermier Gédéon, de sa femme Catherine et de leur fils, un « gaillard bien découplé, qui vous soulevait au bout de la fourche les plus grosses *veilloches* sans rien laisser sur le champ[376] ». Il s'agit de l'une des descriptions les plus élaborées de ce type de scène paysanne de tout le corpus régionaliste. L'attention se porte non seulement sur le chargement, mais également sur le cheval, fidèle partenaire. Comme le précise d'entrée de jeu le narrateur-enfant, « il y a plusieurs manières de voyager en *grand'charrette*, et chacune a ses charmes[377] ». Il faut savoir, nous dit-il, que lorsque « la Grise se met à trotter, ceux qui sont à l'*échelette* d'arrière en ont connaissance, je peux vous l'acertainer[378]. C'est alors que le panier danse, et la fermière avec! » Installés au centre de la charrette, les travailleurs sont plus en sûreté. Cependant, « gare aux cahots! on se trouve sur l'essieu, et l'on se fait secouer dans le grand genre. Pour une longue route, il n'y a pas à dire, c'est dur; mais, avec une couche de foin, et pour rire un brin quand la Grise trotte, il n'y a pas

[374] Harry Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925, p. 11-12 et p.15-16. L'auteur souligne.
[375] D. Potvin, « En route », p. 148.
[376] A. Rivard, « En grand'charrette » [En ligne]. L'auteur souligne.
[377] A. Rivard, « En grand'charrette » [En ligne]. L'auteur souligne.
[378] Voici un exemple de mise en valeur d'un « vieux mot », à la manière régionaliste. Ici, « acertainer », un fréquentatif de « certain », est employé comme synonyme du verbe « assurer » : *je peux vous l'acertainer, je peux vous l'assurer.*

meilleure place ». Enfin, c'est un privilège que de s'asseoir au devant de la voiture puisqu'à cet endroit précis, on se trouve proche de la noble bête :

> À l'avant, […] c'est comme si on était porté sur des ressorts. Et on *mène*! Ô délices! être assis, à côté de Gédéon, sur la *queue d'aronde*, les jambes pendantes, tout près de la croupe du cheval! avoir devant soi un cheval, un cheval en vie, et qui obéit au geste et à la voix! tenir dans ses mains les *cordeaux*, de vrais *cordeaux* de corde! pouvoir tirer, si l'on veut, sur celui de gauche, par exemple, et voir la Grise, docile, aller à dia, puis, en tirant à hue, la ramener à droite! *Mener*, enfin!... Les jouissances comme celle-là ne sont pas drues dans la vie d'un homme[379].

La jument, dans cette affaire, agit toujours en fine connaisseuse de son métier : « Quand une *veilloche* est chargée, Gédéon dit au *fouleux* : "Tiens-toi *ben*!" et c'est assez : la Grise a compris; sans autre commandement elle part, pour s'arrêter d'elle-même à l'autre amas […][380]. » Au retour, lorsque le père Gédéon cède les guides au jeune fouleur, ce dernier se laisse distraire par les récits du vieux terrien au point, avoue-t-il, qu'il « en oubliai[t] de *mener* la jument — qui ne continuait pas moins, de son pas tranquille, à suivre la route tracée[381] ».

Chronologiquement, le conte « Le dernier voyage » de Lionel Groulx, dans *Les rapaillages*, paraît après la publication du récit « En grand'charrette » de Rivard dont la première publication date de 1914 (paru dans *Chez nous*, mais également dans *le Journal d'agriculture*, le 15 décembre 1914). Chez Groulx, le ton est plus grave, plus solennel. Le père à l'avant de la voiture est « un peu triste[382] ». Il anticipe les longs mois d'hiver où il sera séparé de sa terre bien-aimée. Le narrateur l'est pour une autre raison : il s'agit de son dernier voyage à vie puisque « [l]'année qui vient, [il] aur[a] fini [s]es études, [il] ne reviendr[a] plus aux champs[383] ». Après

[379] A. Rivard, « En grand'charrette » [En ligne]. L'auteur souligne.
[380] A. Rivard, « En grand'charrette » [En ligne]. L'auteur souligne.
[381] A. Rivard, « En grand'charrette » [En ligne]. L'auteur souligne.
[382] Lionel Groulx, « Le dernier voyage », *Les rapaillages. Contes*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1916], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 123.
[383] L. Groulx, « Le dernier voyage », p. 123.

la besogne, tous éprouvent le sentiment du devoir accompli. Menant l'équipage « par le chemin du roi », « [l]e père conduisait lui-même les chevaux, debout en avant de la charrette, la main droite appuyée sur sa fourche comme sur un sceptre[384]». On rentre en vainqueur à la ferme : « En un tour de poignet, l'un de nous casse de hautes branches de feuillage et les fixe en guise de panache à la frontière des brides. Puis, tout le monde sur le voyage, les trois fourches plantées droit dans les javelles ainsi que des mâts, nous descendons à la grange en chantant[385]. » Empreinte à la fois de joie intense et de nostalgie, cette scène conjugue paradoxalement apothéose et chant du cygne.

2.4.2.2.3.3 La moisson

Le thème de la moisson se présente de diverses manières dans les récits régionalistes. La plupart du temps, ce sont des scènes de contemplation des champs abondamment chargés des fruits de la terre qui nous sont données en spectacle. Les écrivains régionalistes exploitent alors le motif de la beauté naturelle des champs cultivés pour appuyer la thèse qu'ils soutiennent. Dans ces cas de figure, l'argument esthétique, très puissant, permet de marquer des points en faveur de l'idéologie agriculturiste. Comment ne pas s'émerveiller, en effet, devant « la chevelure d'or du pré[386] » ou l'« avoine blondissante[387] »?

> Quand les matins de moisson, il s'en allait par les rectangles alternativement vers et jaunes de ses champs, il semblait, en effet, très heureux, le père Duval. Autour de lui, les grains dans l'or de leur maturité, bons à couper, se balançaient en houle; le blé

[384] L. Groulx, « Le dernier voyage », p. 129.
[385] L. Groulx, « Le dernier voyage », p. 128.
[386] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 63.
[387] D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 15. À noter que ce motif de la beauté des champs prêts à être moissonné est exploité de diverses manières. Il sert à l'occasion d'univers référentiel dans le cadre de métaphores ou de comparaisons, comme c'est le cas ici : « [U]ne jeune fille, grande et blonde comme les blés du père Jacques Duval ». D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 40.

> était mûr pour le pain futur, pour la force et l'activité de sa race; la campagne embaumait la grasse verdure[388]…

Dans ce contexte, si le cheval apparaît, ce n'est qu'à quelque distance puisque le temps est à l'admiration, point encore aux récoltes. Dans l'attente d'accomplir sa noble tâche, la bête jouit elle-même des bontés de la nature en broutant l'herbe fraîche des verts pâturages. Dans l'extrait suivant, pendant que ses chevaux se repaissent à l'écart, le père Beaumont fait le tour de son domaine en compagnie de son fils, enfant prodigue de retour au bercail après avoir vécu à la ville une aventure décevante. Les grandes cultures céréalières sont l'objet de la fierté du vieux terrien qui attribue une large part de son succès à la générosité de sa terre :

> — […] mes vieux bras n'ont pu suffire à tout, vois-tu?... Viens, ce sont les moissons, les pâturages, l'effort toujours fidèle et généreux de notre bonne terre qu'il importe de constater.
>
> Désignant d'un regard l'étendue elle-même de la ferme, il l'avait entraîné doucement comme pour l'associer à son admiration. Ils traversèrent les prés, les bois de la « sucrerie » pleins de chuchotements mystérieux, les plantureuses moissons dont les balancements ondulaient avec mollesse aux sommets des côteaux [*sic*]. Le père, battant la marche, s'arrêtait avec orgueil à tout instant pour faire contempler à Yves telle pièce de céréales dont le rendement allait être prodigieux, telle autre […] dont la fécondité demeurait évidente. Puis, il l'avait conduit dans les parcs verdoyants, parmi les chevaux de labours, au milieu des vaches laitières qui lourdes de lait ruminaient en clignotant de leurs grands yeux vagues[389].

Quant aux descriptions de la récolte des céréales en tant que telle (blé, avoine, orge, etc.), elles sont moins fréquentes dans les récits régionalistes. Peut-être cela s'explique-t-il par le fait que la mécanisation survenue au tournant du XX^e^ siècle conférait moins de charme à la moisson que la technique ancienne qui consistait à couper les tiges de graminées à la petite ou grande faux et

[388] D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 38. Même type de scène chez Harry Bernard : « Août était maintenant commencé. Le splendide épanouissement de l'été mettait au cœur des hommes un grand calme, une joie de vivre qu'ils démêlaient mal. Les arbres étaient lourds de verdure, les rivières chantantes, les blés gonflés. L'après-midi, les cigales descendaient le long des troncs. » H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 26.
[389] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 202.

récolter les gerbes à la main. Dans *Picounoc le maudit* (1878), Pamphile Le May aborde le sujet dans un épisode relatant la fête populaire de « la grosse gerbe »[390] couramment célébrée au XIX^e^ siècle. À cette occasion, les participants réunis au champ sont appelés à faire en collaboration une immense gerbe de blé :

> Pour faire la grosse gerbe on avait laissé à terre bon nombre de javelles. […] Alors tous se penchent sur la glèbe et enlèvent, dans leurs bras, une javelle qu'ils viennent déposer sur le lien de saule étendu au milieu d'une planche. C'est à qui déposera le premier la précieuse brassée d'épis frémissants. […] La gerbe s'arrondit, les plus forts la lient adroitement en s'aidant des genoux. Sa taille crie et se corse. On attache des fleurs à sa tête d'épis et des rubans à sa jupe de paille. Alors on la soulève, on la met debout, puis on danse autour des rondes légères et entraînantes[391].

Une fois les rondes terminées, on fait appel au cheval :

> Picounoc alla chercher une voiture pour transporter la gerbe dans la grange. Il garnit le harnais de fleurs de toutes sortes et de rubans de toutes couleurs. Le cheval hennissait et secouait la tête avec une évidente vanité. La gerbe fut mise debout au milieu de la grande charrette, et les jeunes gens s'entassèrent autour pêle-mêle, formant une gerbe plus brillante et plus riche que la grosse gerbe de blé. La charrette, sous son pesant fardeau, faisait crier ses bers et craquer ses roues, dans les ornières ou les rigoles. Mais l'essieu étant neuf et en bois de merisier, on voguait sans peur. La grosse gerbe fut dépouillée de ses oripeaux et jetée dans la *tasserie* avec les autres plus humbles, en attendant le jour terrible où le fléau du batteur la frappera sans merci, jusqu'à ce qu'elle ne soit plus qu'une paille informe, et que le dernier grain de blé reste sur le plancher de l'aire[392].

Dans les récits régionalistes du début du XX^e^ siècle, cette vieille coutume n'apparaît plus. La modernisation des équipements aratoires a changé les pratiques agricoles, comme en témoigne Damase Potvin dans *L'appel de la terre* en 1918 :

> Voici longtemps déjà que le dernier entêté du village a renoncé de battre son grain au « fléau » et, durant les jours d'hiver, en passant devant les granges, l'on n'entend plus le bruit régulier du lourd battant de bois sur le pavé durci de l'aire. L'outillage

[390] Le May rend compte de cette fête populaire dans son recueil *Fêtes et corvées* paru en [1878] 1898.
[391] P. Le May, *Picounoc le maudit* [En ligne].
[392] P. Le May, *Picounoc le maudit* [En ligne]. L'auteur souligne.

> du labeur agricole a été modernisé. Chez nous, jusque dans les plus humbles paroisses de colonisation, loin des grandes villes et des gros villages où passent les nouveautés de l'industrie, l'on voit de ces machines qui remplacent ou tout au moins simplifient l'effort de l'homme et, plus promptement que lui, accomplissent sa besogne rurale. Et, ce n'est plus simplement la « batteuse » qui s'est fait accepter dans la plus humble ferme; les plus décidés des routiniers ont adopté la « moissonneuse », la « faucheuse », la « faneuse », la « lieuse » et le râteau « à cheval » tous nouveaux venus qui ont acquis vite leurs droits de paysannerie. Leur activité habile et leur preste régularité ont remplacé le mouvement cadencé des faucheurs « à la petite faulx [*sic*]» ou celui des garçons et des filles qui coupent « à la faucille ». Tout cela a transformé la physionomie de la ferme et l'aspect des travaux rustiques[393].

Dans *Un cœur fidèle* (1924), Blanche Lamontagne-Beauregard nous présente une scène de moissonnage pour laquelle elle a sans doute mérité la note parfaite en regard de l'application du code régionaliste :

> Le temps des récoltes était arrivé avec son cortège d'occupations habituelles. Les champs se peuplèrent d'hommes, de femmes et de jeunes filles, dont les robes claires flottaient au vent. On faucha d'abord le foin, puis le grain qui était mûr. Les faux mécaniques, appelée *moissonneuses*, tirée par deux chevaux, faisait entendre dans toute la campagne ce bruit étrange, sec, strident, pareil à la voix d'innombrables grillons qui se répondraient dans l'herbe. Quelques *moissonneuses*, surnommées *moissonneuses-lieuses* liaient le grain par gerbes en le coupant. Les gerbes tombaient une à une sur le sol. Les hommes les ramassaient et les plaçaient droites sur le champ par groupes de quatre ou cinq. Puis les femmes avec le râteau, venaient glaner les tiges restées à terre. Enfin, quand le grain fut sec, on en remplit des charrettes traînées par de vigoureux chevaux, et les lourdes charges s'en allèrent vers les granges[394].

Ringuet présente une scène semblable dans *Trente arpents* (1938). Fait intéressant à remarquer, ce dernier démontre un plus grand souci de précision et de technicité dans sa description de la moisson à l'ère de la mécanisation des travaux de ferme, annonçant par là en quelque sorte la venue du courant réaliste en littérature québécoise, esthétique qui entravera éventuellement le

[393] D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 27.
[394] B. Lamontagne-Beauregard, *Un cœur fidèle*, p. 58. L'auteure souligne.

régionalisme. À noter également le style littéraire beaucoup plus relevé que chez Lamontagne-Beauregard que confère l'usage de la comparaison et de la métaphore :

> [L]orsque ce fut l'heure et le jour, […] chaque tige de grain fut coupée par la moissonneuse-lieuse attelée de trois chevaux et dont toute la journée on entendait au loin la crépitation; tandis que de son siège dur Eucharistе percevait sous lui le froissement doux des épis tombant sur la toile du transporteur. Les rênes passées au cou, les mains sur les *commandes d'élévation et de pointage*, il régnait sur la plaine avec, au-dessus de lui, le large mouvement d'ailes de la rabatteuse tournante. Et *toutes les cinq secondes*, car avoines et blés étaient bien fournis, un déclic annonçait la chute d'une gerbe blonde liée de chanvre blond. Derrière, Albert, Étienne, Éphrem et Napoléon, tous les hommes de la maisonnée, fourchaient les gerbes et les dressaient en ruches *qui donnaient au champ l'aspect d'un village de paillotes*. Et rien ne restait d'autre que le *tapis ras et doré* du chaume[395].

La moisson terminée, viennent les travaux de transformation des produits céréaliers. À cette occasion, on montre La Grise employée comme force motrice lors du « battage des grains au moyen de l'assourdissant manège dont le plancher serpentait, fuyait et revenait si curieusement sous les sabots des chevaux essouflés [*sic*][396] ». C'est à Ringuet que l'on doit l'un des plus éloquents épisodes de battage du grain. La scène très détaillée dont voici un court extrait met en vedette deux chevaux de type La Grise, Brillant et Rougette :

> Comme le printemps était douteux, on décida de battre en grange. La trépigneuse fut installée sur le plancher et la batteuse tout à côté, sur l'aire. Et du matin jusqu'au soir, les deux chevaux s'agrippant du sabot aux traverses du manège bloquèrent la grand-porte de leur croupe poudrée de poussière blonde que la sueur collait en larges crêpes. […] Tout le monde était là, le visage plâtré de poudre de grain que l'humidité et la sueur délayaient. Le père poussait les épis vers le batteur. Étienne commandait la mise en marche. Et les autres, Pitou, qui avait laissé sa menuiserie pour cette journée, Orpha et Marie-Louise nourrissaient la table d'engrenage à larges brassées; à l'autre bout, Éphrem ensachait[397].

[395] Ringuet, *Trente arpents*, p. 140-141. Nous soulignons.
[396] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 46.
[397] Ringuet, *Trente arpents*, p. 164-165.

Cependant, les choses tournent mal pour les chevaux. Cela est sans surprise puisque Ringuet est l'un de ces écrivains régionalistes qui ne s'empêchent pas de problématiser l'univers rural, la scène de battage comprise :

> — Étienne, arrête! Cria soudain le père… pis toé, Éphrem, fais donc attention aux chevaux.
>
> Éphrem sursauta et se précipita vers le manège qui, déjà, craquait sous la poussée des bêtes. Sans doute Brillant, travaillant trop à l'arrière, selon sa mauvaise habitude, avait dû se prendre le sabot entre les traverses du tablier. Il avait fait un mouvement brusque, arrachant son fer et était venu donner de l'arrière-train sur sa voisine. Rougette s'était mise à son tour à pousser de tout son corps.
>
> — Ouho donc! cria Éphrem; mais il était trop tard.
>
> Les planches pourtant solides cédèrent. D'un dernier coup de rein, Rougette bouscula Brillant qui, dans un épouvantable fracas et une apothéose de poussière, dégringola du haut du manège.
>
> — Y a rien à faire avec c'te bête-là! dit Étienne lorsque le cheval, pantelant, les flancs comme un soufflet, les jambes tremblantes, se fut remis sur pied, sans rien de cassé heureusement. Rougette veut pas en toute battre au moulin!
>
> De fait, la jument, si calme et docile pour tous les autres travaux, se refusait catégoriquement chaque année plus obstinément à travailler, au manège. Elle montait pourtant sans rechigner. Mais une fois le tablier en mouvement, elle se mettait sous le moindre prétexte à bousculer son voisin, à le mordre méchamment, sournoisement, profitant du bruit de la batteuse et de l'occupation des servants.
>
> — Faudra y mettre la séparure! dit Étienne en s'essuyant le front ruisselant de sueur.
>
> — Ouais… Elle est ben capable de passer à travers!
>
> Déjà, l'année précédente, on avait essayé de mettre entre les deux chevaux un bat-flanc solide et ferré. Rien n'y avait fait[398].

Contrairement à Ringuet, les écrivains régionalistes orthodoxes ont moins souvent représenté dans leurs récits les travaux de la moisson et les activités qui y sont associées que ceux de la fenaison. Sans doute les scènes de dur labeur où travailleurs et chevaux ne sont qu'un prolongement de la machine servant à battre le grain (manège intérieur) ou encore celles

[398] Ringuet, *Trente arpents*, p. 165.

racontant « le jour terrible où le fléau du batteur […] frapp[e] sans merci[399] » la jolie gerbe de blé « sur le pavé durci de l'aire[400] » de la grange étaient plus difficiles à présenter de manière favorable que les journées de fenaison se déroulant au grand air, au cœur de vastes champs parfumés, sous un soleil radieux. La fin justifiant les moyens, il était sans doute plus avantageux d'écrire sur un « sujet canadien » naturellement attirant que de s'acharner à embellir des aspects du monde agricole qui se prêtaient moins facilement à l'idéalisation.

2.4.2.2.3.4 Les labours d'automne et de printemps

D'une certaine façon, la représentation de la scène des labours d'automne pose la même difficulté que celle du battage. Se déroulant très souvent sous un « ciel […] gris et bas[401] », il devait être difficile pour les écrivains de chanter des hymnes joyeux en l'honneur d'une terre devenue, à force d'averses, boueuse.

> Les pluies d'automne commencèrent, noyant la contrée. Les fossés débordés, l'eau se répandit dans les champs, et la campagne fut bientôt couverte de lacs, de toutes grandeurs et de toutes formes, dont la surface mobile se plissait au vent. La pluie tomba jour et nuit, lente et froide, fine comme une trame de soie. Des ruisseaux coulèrent dans les pentes, charriant de la terre brune. La glaise des routes, pétrie sous le sabot des chevaux, délayée en une pâte molle, s'étala en mares visqueuses[402].

Toutefois, aussi ardu, salissant ou monotone qu'il puisse être, le labourage de fin de saison est néanmoins nécessaire en vertu du cycle des travaux agraires, et l'écrivain régionaliste, à l'instar de son personnage paysan, ne pouvait s'y soustraire. Dans *La terre* (1916), Ernest Choquette nous en donne une image plutôt réaliste dans une scène où le temps maussade entrave la

[399] P. Le May, *Picounoc le maudit* [En ligne].
[400] D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 27.
[401] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 170.
[402] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 39-40.

poursuite des activités au champ. Cette infortune se présente cependant comme une belle occasion de souligner la persévérance des bons chevaux de ferme :

> Les dernières feuilles étaient tombées. Il pleuvait une de ces pluies fines, ténues, qui se condensent en vaporeuses fumées autour des arbres ou dans les replis de coteaux. Sans en tenir compte, longtemps les attelages de labour avaient persisté dans les champs à creuser leurs sillons monotones, mais à la longue Lusignan, Rémy… d'autres plus loin, avaient successivement abandonné la tâche, repris le chemin de la maison […][403].

Cet arrêt forcé n'est que de courte durée, les travaux se poursuivant aussitôt le beau temps revenu :

> Tout le jour, le lendemain, par l'une de ces températures limpides d'automne où tout semble conspirer, — le soleil, le vert glauque des sapins, les teintes jaunâtres et pourpres des érables, le reflet des rochers — pour illuminer les coteaux et les plaines, les paysans avaient sans relâche poursuivi leurs labours silencieux. Des sillons infinis, creusés côte à côte, découpaient à perte de vue, sur les chaumes des fermes, leurs carrés grisâtres; car la terre fraîchement arrosée s'était ouverte large et généreuse sous le soc luisant des charrues[404].

À la fin du jour, le laboureur rentre chez lui l'« âme gaie » :

> La journée de travail était maintenant terminée. Comme ses voisins, Yves avait labouré ferme et presqu'entièrement [sic]? éventré la « pièce du Puits ». Une ardeur joyeuse l'avait d'ailleurs constamment soulevé, tant il avait promené à la fois de rêves enivrants dans sa pensée. […] Une dernière fois il avait fait pivoter son attelage sur le cintre, le soc de la charrue pointé pour un nouveau sillon; puis il avait décroché les traits des palonniers et les avait sans façon rejetés flottants sur le dos de ses chevaux dociles pour le retour au logis. L'âme gaie, fier du labeur accompli, une image chère dans la pensée, le pas aussi leste et dispos qu'au matin, il s'était acheminé à la suite de son attelage[405].

[403] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 233.
[404] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 249.
[405] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 249-250.

Limpidité, largesse, générosité, joie, gaité, fierté, sentiment d'accomplissement... Choquette éprouve ici un procédé efficace qui sera repris par d'autres : dans le monde paysan des récits régionalistes de bon goût, tout est bien qui finit bien.

Les labours du printemps, pour leur part, sont tout aussi présents dans les récits régionalistes que ceux d'automne. On trouve une longue scène de ce type chez Damase Potvin dans *Le Français* (1925). La rhétorique agriculturiste, toujours plus descriptive que narrative, s'y déploie sensiblement de la même façon : « rude » besogne, « sillons symétriques », « commandements brefs [à] l'attelage », « du matin au soir », « va-et-vient incessant », « grands champs »[406]…

Dans son roman à thèse *Un cœur fidèle* (1924), Blanche Lamontagne-Beauregard s'applique de la même manière que Choquette à mettre en échec les aspects négatifs des labours en faisant jouer l'argument météorologique. En rentrant des champs, le père François Beaulieu annonce à ses enfants : « Demain, mes enfants, on laboure la terre d'en haut, près de la rivière Beaugirard. Vous attellerez *la Grise*; on partira matin[407]. » Le lendemain, comme prévu, la famille se retrouve aux champs :

> La terre, encore dure, se livrait mal au soc de la charrue; elle roulait en vagues cassées comme la mer aux jours de tempête. […] Le champ s'ouvrit, les sillons s'alignèrent. Quand le cheval s'arrêtait, essoufflé, un *Avance!* ou un *Marche!* formidable lui faisait accélérer le pas. Des amas de feuilles mouillées, apportées des forêts voisines par le vent, se collaient aux pieds des laboureurs avec des mottes de terre; mais le vent devenait moins violent, et vers midi un soleil de printemps apparut sur la plaine[408].

[406] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 51.
[407] B. Lamontagne-Beauregard, *Un cœur fidèle*, p. 5. L'auteure souligne.
[408] B. Lamontagne-Beauregard, *Un cœur fidèle*, p. 11. L'auteure souligne.

En somme, chez Lamontagne-Beauregard comme chez son prédécesseur et chez tout régionaliste qui se respecte, après la pluie vient le beau temps : « Ce déluge prit fin. Sauf quelques flaques boueuses luisant parmi les sillons, la campagne fut bientôt qu'une glèbe amollie et grasse, fumante au soleil matinal[409].»

Cela dit, la représentation des labours de printemps est généralement plus favorable que celle des labours d'automne. À comparer aux « mornes promenades de l'attelage las[410] » de tous les travaux de la saison estivale, le travail de La Grise lors des labourages du printemps est indubitablement associé au « geste somptueux du semeur [qui] s'éten[d] sur tout le labour prêt à féconder[411] », à donner la vie, aussi bien dire à semer l'espoir. À cela s'ajoute la satisfaction de voir rentrer sur la terre paternelle les travailleurs qui, temporairement, l'avaient désertée :

> Depuis la fin d'avril, tous les hommes sont de retour des chantiers et même sont revenus, à la fin de mai, ceux qui s'étaient engagés pour les périlleux travaux de la « drive », ou flottage des billots que conduisent les rivières, des coupes de bois aux usines et aux scieries mécaniques. C'est maintenant le tour de la terre, sa revanche sur la forêt qui lui a ravi, pendant quelques mois, ses enfants. Elle est impatiente, elle frémit et il lui semble que les sillons des labours du printemps ne se succèderont jamais assez vite pour satisfaire sa passion de féronder [*sic*], de produire, d'enrichir son homme[412]…

Quelle conclusion tirer de cette partie sur les travaux traditionnels en milieu rural? Qu'il s'agisse de La Grise employée pour le débardage en forêt dans les scènes de colonisation ou pour les travaux des champs dans les épisodes destinés à la glorification du mode de vie agriculturiste, le cheval du récit régionaliste est invariablement employé comme métonymie narrative. Il a pour fonction première de surencoder le personnage humain auquel il se rattache. Un cheval qui travaille fort et qui est courageux aura toujours pour seul et véritable maître un vaillant et brave

[409] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 40.
[410] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 170.
[411] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 170.
[412] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 315.

habitant. Tels qu'ils sont représentés, ils forment une seule entité mise en fiction pour faire valoir une même et unique cause, celle de l'idéologie de conservation. Dans un passage de *La terre vivante* (1925), Harry Bernard donne un exemple éloquent de cette symbiose parfaite entre l'homme et la bête :

> Pierre Brunet avait décidé de labourer ses prairies, dont le rendement en foin ne suffisait plus. Aidé de ses quatre garçons, il éventra cette terre autrefois vigoureuse, épuisée par des gestations répétées, que ses blessures neuves reféconderaient. Ils allaient tout le jour, le père et les fils, mains rivées aux mancherons des charrues, assurant leurs pas dans les sillons. Éphrem suivait machinalement son attelage. *Il ne formait qu'un avec la charrue et les bêtes, tant les mouvements, sans heurts, s'adaptaient et se complétaient.* Les percherons tiraient en courbant l'encolure, d'un effort régulier; le soc fouillait la terre détrempée, s'allumait d'une étincelle au frottement des cailloux. À la lisière du champ, tandis que leur conducteur dégageait la charrue pour la tourner, les chevaux piétinaient, levaient la tête en dressant les oreilles. Puis au commandement bref d'Éphrem, ils reprenaient leur tâche, le poitrail tendu, jusqu'à l'heure où le soleil, bas sur l'horizon, éclairât les labourés d'un dernier rayon[413].

Cette image duelle « homme-cheval », souvent associée au temps des labours, se trouve également dans une scène de *Nord-Sud* (1931) de Léo-Paul Desrosiers : « On voyait au loin des hommes, penchés en avant comme leurs chevaux, labourer dans une attitude sculpturale[414]. »

2.4.2.2.4 Le faire de La Grise : le rôle thématique professionnel – le transport

Le cheval de type La Grise est polyvalent. Outre ses fonctions de cheval de trait, il assume la tâche de transporter les individus. Parmi les véhicules hippomobiles nommés dans les récits régionalistes, on trouve entre autres la barouche, la berline, la boîte, le berlot, le boghei (ou le boghei double), le « buggy » (les légers "bugghies" à deux places), le cabriolet, le cabrouet (ou

[413] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 40-41. Nous soulignons.
[414] L.-P. Desrosiers, *Nord-Sud*, p. 21.

« cabarouet »), la calèche, la carriole, la charrette, la « grand'charrette » à deux roues, la concorde, le fardier, l'omnibus, le phaéton, la « planche », le « quatre-épées », le « quat'roues », la « rubber tire » (la voiture légère munie de roues caoutchoutées), la « slague », le tapecul, le tombereau, le traîneau, la traîne à bâtons, la victoria, la voiture de la fromagerie, la voiture de louage, le wagon de ferme, la waguine, etc. Le choix des véhicules varie selon les milieux et les saisons. En hiver par exemple, le traîneau ou la « traîne[415] » est de mise.

Dans deux contes, « Matin d'un dimanche d'été dans un village de colonisation » et « En route », Damase Potvin exploite la thématique de la route, ce qui lui donne l'occasion de recenser les types les plus fréquents de voitures hippomobiles qu'on y rencontre pendant la saison estivale :

> Il y a des « planches » ployant en angle droit sous le poids de trois et quatre personnes qui encombrent le siège avec, en plus, un homme qui, debout en arrière, s'agrippe à plein bras au capotage; il y a aussi de légers « bugghies » à deux places attelés de chevaux fringants que mènent, d'un air fier et d'une main experte, de jeunes garçons reluisants dans leurs habits du dimanche, fraîchement pressés; des charrettes où l'on a disposé des chaises de bois pour les femmes. On voit le conducteur du paisible attelage assis en avant, près des timons, les jambes pendantes, tandis que des enfants, par grappes bruyantes sont grimpées dans les éridelles ou accroupis en arrière où ils tressautent avec des cris de joie aux cahots de la rustique voiture dans les ornières de la route[416]…

Par la description de vieux véhicules, Potvin fait d'une pierre deux coups. En plus de démontrer la robustesse de voitures attelées qui résistent formidablement au passage du temps, il souligne la

[415] Sylva Clapin (pseud. de Claude Sicard), « La savane », [*Contes et nouvelles*, édition préparée par Gilles Dorion, avec la coll. d'Aurélien Boivin, Fides, coll. « Nénuphar », 1980, 398 p.], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 130, version 2.1 (Aucune mention de l'édition de référence).

[416] Damase Potvin, « Matin d'un dimanche d'été dans un village de colonisation » (croquis), *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis*, Québec, D. Potvin [Ernest Tremblay imprimeur], 1927, p. 156-157.

résilience des habitants en pays de colonisation[417]. Quant à lui, le cheval doit faire sa part comme tout le monde, ainsi va la vie :

> C'est un « quat'roues », cette fois, une « planche » qui ploie effroyablement sous le poids de cinq personnes. À chaque cahot de la route, la « planche » touche à terre, mais elle est éprouvée par quinze années de services. Elle a porté la famille sur bien d'autres chemins. Au commencement, elle était neuve, reluisante, raide. Le temps l'a usée; n'importe, elle ne cassera pas encore. Du moins, ses occupants ne semblent pas le craindre et le petit cheval qui la traîne ne lui en imprime pas moins d'inquiétants soubresauts chaque fois qu'un coup de fouet le réveille[418].

Dans cet univers particulier, objets, personnes et chevaux symbolisent la permanence d'une race et d'un mode de vie qui ne s'éteint pas. Et il y a de quoi se réjouir : « Pourvu cependant que l'on ait l'épiderme un peu résistant, on trouvera que nos "chemins de terre", en pays de colonisation, ne sont pas dépourvus de charmes[419] », de conclure Potvin. Il importe de « les aimer malgré leurs défauts[420] », car en définitive, ils « nous ser[vent] toujours bien[421] » puisqu'ils nous « laiss[ent] voir, selon notre désir, ici, un vaste champ de chaume à l'horizon duquel se profile [*sic*] des mammelons [*sic*] verdoyants ou quelques crètes [*sic*] lointaines des Laurentides[422] ».

S'il est agréable l'été d'emprunter ces chemins de colonisation pour admirer le splendide pays où il fait bon vivre, il en va autrement l'hiver. Pendant la saison froide, des familles peuvent se retrouver complètement isolées du reste du monde si les routes ne sont plus praticables à cause de la neige, d'où la constante préoccupation des habitants pour l'entretien des chemins. Dans *Le Français* (1925), Damase Potvin parle de cet enjeu de premier ordre tout en soulignant le courage

[417] Comme l'atteste avec humour Damase Potvin : « Nos paysans bas-canadiens, qui en ont vu de toutes les couleurs et de toutes les formes, ne s'excitent pas facilement. Ils savent, en toute occasion, garder leur sang-froid et ils sont les dignes descendants de ces Gaulois qui ne craignent qu'une chose : que le ciel ne leur tombât sur la tête. » D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 90. Par exemple : « Craignant l'averse imprévue autant que les gelées précoces, les hommes s'empressèrent de faire les guérêts [*sic*]. » H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 40.
[418] D. Potvin, « En route », p. 148.
[419] D. Potvin, « En route », p. 142-143.
[420] D. Potvin, « En route », p. 143.
[421] D. Potvin, « En route », p. 145.
[422] D. Potvin, « En route », p. 145.

extraordinaire de La Grise qui doit parfois surnager dans ce « vaste océan de neige où tout était noyé[423] » :

> Et la baie, et le lac? […] Au milieu de cette étendue blanche, zigzagait [*sic*] en tranchée profonde, au talus couronné de balises de jeunes sapins, le chemin de glace de Ville-Marie à Haileybury. Toute la peine que l'on se donnait pour entretenir ce chemin, ou plutôt, ce couloir blanc et froid, sans cesse obstrué après chaque chute de neige! Toute la misère que d'impatients voyageurs enduraient quand, les matins de tempête, ils s'aventuraient à faire la traversée avant que le chemin ne fut [*sic*] déblayé! Les chevaux, traînant péniblement les carrioles ou les berlots, embourbés en des bancs énormes, n'ayant plus de souffle dans le ventre, avaient de la neige jusqu'à la fine pointe des oreilles, et c'était par des bonds fantastiques que les pauvres bêtes réussissaient à se désempêtrer[424].

Par ailleurs, à la campagne, les habitants vivent éloignés de tous et de tout. En conséquence, les occasions d'utiliser la voiture attelée sont nombreuses : fonctions religieuses diverses, transport des vivants et des morts, transport des biens et marchandises, etc. Repassons-les une à une.

2.4.2.2.4.1 … en voiture pour assister à la messe

Sans doute la plus importante fonction de La Grise liée au transport concerne les déplacements vers le lieu du culte. Et quelle fierté « d'arriver à la grand'messe du dimanche "les deux mains sur les *cordeaux*…" sous le feu convergent des regards des paroissiens réunis sur le perron de l'église[425]! », d'avouer candidement Georges Bouchard. Dans les récits de type « croquis », l'écrivain ne fait habituellement que décrire des scènes de la vie rurale entourant la pratique religieuse, comme on en voit ici un exemple sous la plume de Camille Roy, le chantre

[423] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 264.
[424] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 264-265.
[425] Georges Bouchard, « Le maquignon », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 72. L'auteur souligne.

du régionalisme, qui présente l'église comme le lieu où « le troupeau béni s[e] réfugie comme en un bercail que garde le pasteur vigilant[426] » :

> À la campagne, plus encore que dans les villes, c'est l'église qui est le centre de la vie publique. […] C'est là que chaque dimanche se réunissent tous les fidèles. […] Les plus fortunés, les fils et les filles des riches cultivateurs, se rendent en voiture au temple paroissial. On attelle alors la plus belle bête sur le « quatre-roues », on s'en va bon train et l'on repasse en chemin, avec quelle vanité satisfaite, les dévots ambulants. Quand on est arrivé au village, on fouette vivement la jeune ou vieille cavale, et l'on file dans une course élégante et rapide sous le regard curieux de tant de portes et de fenêtres ouvertes. À Saint-Vallier, c'est à grande allure que l'on descendait la petite route qui, avant d'aboutir au fleuve, conduisait au cimetière et à l'église les pèlerins du dimanche[427].

Une fois rendu à l'église, la cérémonie a lieu. Souvent commentée, la scène de la messe est toujours une bonne occasion de faire valoir la thèse régionaliste. Dans ce contexte, on présente souvent l'agriculture et le culte religieux comme deux pratiques indissociables, tant pour l'humain que pour l'animal, comme le montre l'extrait suivant :

> [L]e village entier, choses, bêtes et gens, semble écouter l'écho du chant sacré[428]. […] Dans un recueillement profond, dans un ordre parfait, le rayonnement du bonheur au front, en union avec les disparus […], ils prient, ils adorent, ils remercient le Dieu qui a fait croître leurs moissons, qui les protègent [*sic*] et répand ses bénédictions sur leurs durs travaux… Demain et les jours suivants, c'est en s'appuyant, par cette pratique des pieux offices du dimanche, sur la force même de Dieu, qu'ils manieront la hache avec tant de vigueur, qu'ils lutteront si

[426] Camille Roy, « Vieilles cloches et vieilles églises », *Propos canadiens*, [Éd. originale : « Propos du samedi. Vieilles Cloches et Vieilles Églises», *le Soleil,* 25 novembre 1905, p. 7.], Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912, 326 p., dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 200, version 1.01 (Édition de référence : Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912).

[427] C. Roy, « Vieilles cloches et vieilles églises » [En ligne].

[428] Dans son recueil de récits d'inspiration régionaliste *Cet été qui chantait* (1972), Gabrielle Roy présente une scène du genre dans « La messe aux hirondelles » (p. 109-113). En compagnie des vaches, le cheval Prince d'Aimé observe le déroulement de la communion depuis le pré jouxtant la petite chapelle de campagne : « Les jeunes communient à la mode nouvelle, les vieux à l'ancienne. […] Les vaches à la barrière s'arrachent presque le cou pour voir ce que nous sommes en train de manger. Prince reparaît une minute, dépassant de la tête le groupe des vaches, puis s'en va de nouveau. La messe ne l'a jamais beaucoup captivé, un peu lourd comme il est d'esprit. "Que la paix du Seigneur soit toujours avec vous", reprend le prêtre. » (Gabrielle Roy, « La messe aux hirondelles », *Cet été qui chantait. Récits*, [Éd. originale : Québec-Montréal, les Éditions françaises, 1972], nouvelle édition, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1993, p. 112) Il est très significatif ici que la vache s'intéresse à la messe, contrairement au cheval décrit comme étant « lourd » d'esprit. Par là, Roy signale en quelque sorte son allégeance à l'idéologie de conservation qui, pourtant, est révolue au Québec depuis fort longtemps...

> courageusement contre la forêt géante et que, si joyeusement, ils promèneront dans le sol vierge de la terre neuve le soc luisant d'usure de la lourde charrue d'acier[429]…

« Tiens, la messe est finie », écrit Damase Potvin qui s'attarde pour sa part à raconter le retour des fidèles à la maison après la messe dominicale dans « Matin d'un dimanche d'été dans un village de colonisation » :

> Un bourdonnement confus se répand dans le village; les portes qu'on avait fermées pour garder la fraîcheur de l'intérieur, s'ouvrent; une première voiture, dans un grand bruit de ferraille, roule sur le chemin poussiéreux, soulevant, de chaque côté, de longues traînées de poussière qui se rejoignent lentement vers le milieu de la route et dans lesquelles, avant qu'elles soient évanouies, s'engouffrent d'autres voitures qui en font autant[430].

2.4.2.2.4.2 … en voiture pour assister à la messe de minuit

Le temps des Fêtes est une thématique très prisée par tous les auteurs régionalistes. Exploitée abondamment dans les contes publiés en revues en décembre chaque année, elle se retrouve aussi dans les recueils de récits brefs et dans la plupart des romans du terroir.

Dans trois tomes de *La vie littéraire au Québec*[431], les auteurs s'attardent à décrire le genre du conte de Noël. Comme ils le soulignent, « [u]ne nouvelle pratique littéraire s'instaure le derniers tiers du [XIX^e^] siècle : celle du conte de Noël, qui, comme les autres formes brèves, semble attirer particulièrement les femmes[432] ». Josette (pseudonyme de Joséphine Marchand) fait paraître *Contes de Noël* (1889) après avoir publié de nombreux récits du genre dans les journaux[433]. Louis Fréchette l'imite quelques années plus tard en publiant un recueil intitulé *La*

[429] D. Potvin, « Matin d'un dimanche d'été dans un village de colonisation », p. 164-165.
[430] D. Potvin, « Matin d'un dimanche d'été dans un village de colonisation », p. 168.
[431] *La vie littéraire au Québec*, tome IV (1870-1894), tome V (1895-1918) et tome VI (1919-1933).
[432] M. Lemire et D. Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome IV (1870-1894)*, p. 400.
[433] « Dans ses contes, Joséphine Marchand s'adresse d'abord aux enfants. En leur rappelant les traditions et les coutumes de Noël, elle veut leur enseigner la morale, la joie du partage, l'importance de la solidarité, de la fraternité

Noël au Canada (1899)[434]. Dans la période suivante (1895-1918), la publication des contes de Noël dans les périodiques devient une pratique saisonnière très prisée des amateurs[435] d'autant plus qu'elle est moussée par les concours qu'organisent les journaux[436] : « Si l'on additionne les récits couronnés par *La Patrie* à ceux gagnant du concours de *La Presse*, en 1910, on peut trouver plus de 200 contes de Noël publiés dans les quotidiens de la période[437]. »

Une telle production peut paraître surprenante pour un sujet aussi court. Pour sa part, Louis Fréchette ne s'en étonne pas, comme on peut le constater dans l'« Avant-propos » de son recueil de contes de Noël :

> Reste-t-il encore quelque chose à dire ou à écrire sur la fête de Noël, sur cette fête des petits enfants, sur cette fête de famille par excellence, la plus sainte et la plus touchante des fêtes chrétiennes? Non, peut-être. […] N'importe! […] Noël est un de ces sujets inépuisables qu'on peut ressasser à l'infini sans fatiguer jamais. Quand il s'agit de Noël, les redites même ont pour le lecteur le charme d'un refrain tout plein de réminiscences intimes qui vous rappellent tout à coup comme un long chapelet de petits bonheurs oubliés[438].

Par ailleurs, les contes de Noël « représentent une production relativement homogène […][439] ». Sur le fond, en quoi consiste un bon conte de Noël? Pierre-Marcel Bernard précise qu'

> [i]l n'existe pas de règles précises pour la manufacture des contes de Noël et le *modus operandi* n'en a jamais été écrit. Pourvu qu'on y trouve le petit Jésus, la crèche, un enfant pauvre et une dame qui distribue libéralement ses revenus, le conte plaît au lecteur. On peut aussi amener en scène Melchior, Balthazar et Gaspar, leur

---

et de l'abnégation. Dans d'autres contes, restés épars — mais tout aussi moralisateurs et didactiques —, elle raconte quelques scènes de mœurs : le réveillon de Noël, la visite de la parenté au jour de l'An, voire une querelle conjugale… » M. Lemire et D. Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome IV (1870-1894)*, p. 401.

[434] « Quant à lui, Fréchette met l'accent davantage sur l'émotion. » M. Lemire et D. Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome IV (1870-1894)*, p. 401.

[435] D. Saint-Jacques et L. Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933)*, p. 406.

[436] D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918),* p. 395.

[437] D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918),* p. 395.

[438] Louis Fréchette, « Avant-propos », *La Noël au Canada. Contes et récits,* [Éd. originale : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 17, version 1.1 (Édition de référence : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900).

[439] D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918)*, p. 395.

> faire suivre une étoile quelconque et raconter leur voyage en Judée. Sorti de ces sujets, le conte de Noël n'existe pas ou presque pas[440].

Bernard ne le mentionne pas, mais dans ce type de récit, le cheval est omniprésent, comme bête de poils et de crins (La Grise), sinon comme jouet offert en cadeau. Dans « Le rêve d'Antoinette » de Josette, une narratrice-enfant raconte une sortie de magasinage à la ville la veille du jour de l'an en compagnie de sa mère. Une large part du conte concerne les allées et venues des personnages en voiture attelée.

> Enfin nous montons en voiture; puis, glin! glin! les grelots résonnent, et nous glissons vite sur la neige unie. Oh! que de jolies choses partout! Des équipages par centaines, de belles dames, des petits enfants drôlement encapuchonnés comme moi!... Et, dans les vitrines, que de merveilles! Des chevaux superbes qui semblent attendre leur maître; à côté, des familles de poupées, les bras tendus et les yeux grands ouverts, comme pour appeler et chercher leurs petites mères parmi tous les enfants qui défilent devant elles[441].

Puis, tout à coup, l'enfant choyée assiste à une scène qui lui arrache les larmes, celle d'une pauvre mère et sa petite fille demandant l'aumône. De retour chez elle, elle fait un rêve qui éveille en elle un profond sentiment de compassion pour la pauvrette aperçue la veille. En ce jour de l'An, la fillette décide d'offrir les présents qu'elle-même a reçus en cadeau aux plus démunis qu'elle :

> Après la grand-messe, en effet, on revint me chercher. Je m'installai dans la voiture, parée de mon fameux bonnet de peluche, munie d'un cornet de bonbons […]. Jacques nous déposa dans une petite rue que je n'avais jamais vue, devant une vieille masure. […] Jacques tira de dessous le siège de la voiture un grand panier qu'il emporta dans la maison. Figurez-vous que maman y avait entassé des robes, des bas, des gâteaux, du vin, du pain, des poulets, des bonbons... Je donnai tous les miens aux

[440] Pierre-Marcel Bernard, *Le Nationaliste*, 29 décembre 1912, p. 6 (l'auteur souligne), dans D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918),* p. 395.
[441] Joséphine Marchand (Josette), « Le rêve d'Antoinette », *Contes de Noël*, [Éd. originale : « Le Rêve d'Antoinette. Conte du jour de l'an pour les petits enfants », *l'Opinion publique*, 11 janvier 1883, p. 13-14; Montréal, John Lovell & fils, 1889], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 231, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, John Lovell & fils, 1889).

> petits frères, qui me faisaient rire, [*sic*] aux larmes en les avalant tout ronds. Je prêtai aussi ma poupée à Marie. […] La pauvre grand-maman pleurait, elle... […] Elle tenait les mains de maman et disait en secouant sa tête blanche : — Que le bon Dieu vous bénisse, bonne petite dame! Que le bon Dieu vous bénisse[442]!

Dans la typologie des contes de Noël proposée dans *La vie littéraire au Québec*, il s'agit là d'un exemple de conte « réaliste ». Ces derniers

> s'apparentent à la nouvelle et soulignent voire dénoncent les inégalités sociales; leurs auteurs peignent les malheurs qui s'abattent, à la veille de la grande nuit de Noël, sur une pauvre famille, une veuve avec un enfant ou deux. Ils jouent sur tous les registres mélodramatiques possibles recherchant une morale, la plus souvent implicite[443].

Dans ce cas de figure, comme nous l'avons vu, le cheval de type La Grise sert de relai entre l'univers des riches et celui des pauvres, les réunissant momentanément. En d'autres occasions, c'est la figure chevaline elle-même qui réconcilie les pauvres avec la vie, comme dans le « Conte de Noël » d'Étienne Jolicler où le cheval-jouet est le thème central du récit : « Ce soir de Noël, […] la joie règne chez les pauvres gens. On a pu se procurer cette simple chose, un cheval de carton, un cheval de neuf sous... le rêve du petit Jean. Et de la gaieté escomptée du bébé, de la satisfaction d'avoir pu […] donner au leur sa part de bonheur, c'est comme un rayonnement qui remplit le cœur […][444]. »

D'une autre nature, les « contes de Noël merveilleux » mettent en scène des personnages de l'histoire sainte ou Santa Claus. Ces derniers, « racontent généralement un événement miraculeux qui se produit la nuit sacrée de Noël et qui témoigne de la miséricorde divine[445] », ce

[442] J. Marchand (Josette), « Le rêve d'Antoinette » [En ligne].
[443] D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918),* p. 395-396.
[444] Étienne Jolicler, « Conte de Noël », [Éd. originale : Montréal, *Le Bulletin-Noël* [supplément au numéro régulier], 26 décembre 1909], dans Jean-Yves Dupuis, *Noël au Québec. Contes, récits et souvenirs*, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 55, version 3.01 (Édition de référence : *Le Bulletin-Noël*, 26 décembre 1909).
[445] D. Saint-Jacques et M. Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918)*, p. 396.

qui inclut les actes de charité chrétienne. Dans « Le docteur Santa Claus », un médecin fait une bonne action en donnant des médicaments et des jouets à une famille pauvre.

> Je donnai l'ordre d'atteler. Mais en attendant, je m'en vais, en secret, détacher doucement, de l'arbre de Noël de mes mioches déjà installé dans un coin de salle pour le lendemain, quelques jouets, une bonbonnière, et parmi les autres joujoux de l'an dernier — musiquettes, polichinelles, chevaux mécaniques, arches de Noé — […] dont je fais tout un paquet. Il n'en avait jamais vu, de père Nicholas, le pauvre petit-fils, eh! bien, il en verrait un cette année. Et voilà que je me mets en route […]. […] Ce fut vite atteint, la maisonnette tranquille qui […] abritait les cauchemars de l'enfant pris de fièvre. Alors, je tire de ma trousse quelques mèches blanches de ouate boratée que je roule dans mes moustaches; je prends sous les robes de buffle de la berline mon paquet de jouets divers, et dissimulé dans mon immense pardessus de chat sauvage, le collet relevé au-dessus de la tête, tout constellé de flocons de neige, c'est bien un irréprochable et parfait Santa Claus que la bonne vieille mère […] conduit à présent devant elle vers son gîte de misère[446].

Dans « Le réveillon », Pamphile Le May met en scène un narrateur-enfant nommé Gaspard qui, en se rendant à la messe de minuit, vit une aventure inspirée par les personnages bibliques « Gaspard, Melchior et Balthasar, les trois princes orientaux qui avaient apporté de leurs provinces fortunées de l'or, de l'encens et de la myrrhe[447] » à la crèche. Il est intéressant de noter que l'étrange se manifeste au moment où le cheval disparaît, c'est-à-dire lorsque l'enfant ne peut plus compter sur sa présence rassurante pour se protéger contre les ténèbres de la nuit :

> Dès le premier coup de la messe, à onze heures du soir, je me dirigeai vers l'église. […] J'aurais eu ma place dans la « carriole », avec les autres, mais j'aimais mieux entendre sous mes pieds le crissement de la neige, et sur ma tête je voulais voir, comme le mage, mon ancêtre, une étoile rayonner. Je me figurais venir des plaines fleuries de l'Orient, avec des parfums inconnus et des bijoux d'or pour le nouveau-né d'Israël. […] Puis, la nuit se fit soudainement ténébreuse. […] La neige ne crissait plus sous mes souliers durs. […] Un frisson parcourut mon être. Des grelots

[446] Ernest Choquette, « Le docteur Santa Claus », *Carabinades*, [Éd. originale : Montréal, Déom frères, 1900], dans Jean-Yves Dupuis, *Noël au Québec. Contes, récits et souvenirs*, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 55, version 3.01 (Édition de référence non spécifiée).

[447] Pamphile Le May, « Le réveillon », *Contes vrais*, [Éd. originale : Québec, Imprimé par la cie d'imprimerie « le Soleil », 1899], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 22, version 1.2 (Édition de référence : Pamphile Le May, *Contes vrais*, 2e édition revue et augmentée (1907), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, édition critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, 1993.)

> agitèrent, dans l'éloignement, leur sonnerie gaie, et je me sentie [*sic*] aise de n'être pas seul sur la route. Mais après m'avoir effleuré du bout de l'aile, la chanson des grelots mourut dans l'épaisse obscurité des alentours, comme les étoiles dans les effrayants lointains. J'étais égaré[448].

La fête de la naissance du Christ étant l'une des célébrations les plus importantes du calendrier liturgique, il était tout naturel que les romanciers régionalistes s'attachent à décrire, dans le contexte d'un passage sur la période charnière des Fêtes, la scène de la messe de minuit. Dans les récits, elle comporte trois éléments incontournables : le lieu du culte (l'église), le moyen de transport pour s'y rendre (La Grise et la voiture attelée, ses lisses, ses grelots, ses « peaux[449] », etc.) et le paysage hivernal nocturne (le ciel étoilé, les champs illuminés par la lune, les boisés et forêts, etc.). Dans les contes régionalistes orthodoxes, la scène se présente souvent comme le récit d'un souvenir d'enfance précieux. À ce sujet, Camille Roy écrit : « Cette première messe de minuit, cette longue route deux fois parcourue au son des grelots, à une heure si inaccoutumée, cette veille de Noël, cette soirée d'hiver est restée, dans ma mémoire, chargée de lumière et d'étoiles[450]! » Il poursuit avec la description de La Grise à l'œuvre :

> Le chemin sur lequel nous emportait de son train modéré la jument vieille, pas ombrageuse, et si commode pour les voyages de nuit, n'était lui-même qu'une piste durcie, toute glacée […] sur laquelle se cramponnait avec force notre coursier prudent. De temps en temps passaient de chaque côté de la voiture, et filaient devant nous, les jeunes gens du « coteau », montés sur des patins, qui se hâtaient vers l'église. […] Notre cavale n'en était ni plus fringante, ni plus découragée. Elle faisait

[448] P. Le May, « Le réveillon » [En ligne].
[449] Communément appelées « *robes de carrioles* » (P. Le May, *Fêtes et corvées* [En ligne]. L'auteur souligne.) ou « peaux de carrioles » (S. Clapin, « La savane » [En ligne]), il s'agit du pelage de divers animaux utilisé comme protection contre le froid pendant le transport : « robes de buffles », « peaux d'ours » (F. de Saint-Maurice, « Une nuit de Noël à Beaumont de Bellechasse. Souvenirs d'enfance »), « robe de peau de mouton » (Germaine Guèvremont, « Chauffe, le poêle! », *En pleine terre,* [Éd. originale : Montréal, les Éditions Paysana ltée, 1942], deuxième édition, Montréal, les Éditions Paysana ltée, 1946, p. 10), etc. À ce sujet, Jacques Beaumont écrit : « [N]ous sautions dans la grande carriole rouge. "Voyons, petits, s'écriait notre papa, il fait froid, mettez-vous sous les fourrures!" Nous obéissions sans dire mot, quoique ce fût à notre déplaisir. » Jacques Beaumont, « Noël! souvenir d'enfance », [Éd. originale : Montréal, *Le Monde illustré*, 22 décembre 1892], dans Jean-Yves Dupuis, *Noël au Québec. Contes, récits et souvenirs*, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 55, version 3.01 (Édition de référence : *Le Monde illustré*, 22 décembre 1892).
[450] C. Roy, « Noël rustique » [En ligne].

> toujours sauter sur sa croupe, en un rythme monotone, la bande des grelots sonores; elle avançait d'une allure régulière. Cependant, nous passâmes enfin, à notre tour, entre des maisons drues et illuminées, qui semblaient par tous les yeux de leurs fenêtres nous regarder aller au train de la vieille[451].

Dans un autre récit signé Jean Charbonneau, le petit garçon à qui l'on ne permet pas d'assister à la messe de minuit à cause du grand froid qui sévit se console de sa perte en s'imaginant la scène magique : « Il se représentait […] la route que la lune éclairait; le son des grelots résonnait à ses oreilles; puis dans le lointain, les cloches carillonnaient, les cloches si gaies, annonçant le Messie[452]. »

Pour sa part, dans son conte « Noël! souvenir d'enfance », Jacques Beaumont met en scène des enfants qui s'imaginent que les « rapides coursiers[453] » qui les conduiront bientôt à l'église ressentent le même bonheur fébrile qu'eux, faisant ainsi de la bête un personnage-doublet exemplaire, procédé qui permet de survaloriser l'activité décrite dans le récit :

> Noël! Noël? voici le saint temps de Noël! Qui donc peut prononcer ou entendre ce mot sublime de Noël sans voir, chez lui, surgir comme par enchantement, tout un monde d'idéal? […] Il me semble entendre l'humble cloche de mon village natal jetant aux entours ses joyeuses notes. Alors je me reporte, par la pensée, à ces jours heureux de mon enfance, hélas! rapidement écoulés sous le toit paternel. […] Notre impatience ne pouvait se contenir, tant il nous tardait d'aller à l'église. Souvent nous entr'ouvrions la porte et nos oreilles étaient frappées par le bruit que faisaient les chevaux en piétinant et hennissant. Dans leur ardeur, n'étaient-ils pas aussi impatients que nous de partir[454]?

Par ailleurs, la mise en récit du voyage jusqu'à l'église se présente à tout coup comme une belle occasion de rendre compte de l'activité qui règne dans la paroisse pendant la nuit de Noël :

---

[451] C. Roy, « Noël rustique » [En ligne].
[452] Jean Charbonneau, « Conte de Noël (pour les petits) », [Éd. originale : Montréal, *Le Monde illustré*, 22 décembre 1892], dans Jean-Yves Dupuis, *Noël au Québec. Contes, récits et souvenirs*, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 55, version 3.01 (Édition de référence : *Le Monde illustré*, 22 décembre 1892).
[453] J. Beaumont, « Noël! souvenir d'enfance » [En ligne].
[454] J. Beaumont, « Noël! souvenir d'enfance » [En ligne].

> Sur la route toute blanche; dans la nuit sans lune, mais remplie de clartés stellaires, dans la campagne ajourée, piquée d'arbres dénudés et de taches confuses qui sont des maisons, on entend, depuis une heure, des tintements de grelots et des grincements de traîneaux sur la neige durcie et sèche. Ce sont les paroissiens qui se rendent à l'église, qui s'y rendent même d'avance afin d'avoir le temps d'aller à confesse et de se préparer à communier à la messe de minuit... Le village est silencieux, malgré l'animation extraordinaire qui y règne à cette heure de la nuit... Un bout de phrase qui arrive par saccade, le trille joyeux d'un enfant, le jappement d'un chien, un Woh! Woh!... Harrié donc! à la porte de l'église... et c'est tout. Par-ci, par-là, une porte qui s'ouvre trace une raie lumineuse sur la neige... et les ombres se dirigent de plus en plus nombreuses vers l'église aux vitraux illuminés[455]...

Le retour après la messe de minuit ressemble en tout point à l'aller. Le raconter pose évidemment le problème de la redite. Faisant flèche de tout bois, Damase Potvin n'hésite pas pour sa part à réécrire la même scène, comptant sur la formule abrégée et sur la métaphorisation pour esquiver le piège de la répétition : « Encore une fois, mais très tard dans la nuit, les routes se tachent de points noirs et le grand silence nocturne est coupé de sonneries... Puis, dans toutes les demeures, voici le réveillon[456]... »

Romancier régionaliste très prolifique, Potvin fut nécessairement confronté plus que tout autre écrivain de son temps à la problématique du manque de variété des « sujets canadiens », plus particulièrement en lien avec la mise en fiction de la période des Fêtes. Comparons les extraits suivants tirés de deux de ses romans. Les passages soulignés démontrent bien l'aspect répétitif de la prose régionaliste. Dans *Restons chez nous!* (1908), le narrateur rend compte de la fascination exercée par les Fêtes, période de l'année très chargée sur le plan symbolique et culturel :

> *Les Fêtes!... À la campagne, tout s'anime à leur accent magique. La neige, le froid, la poudrerie, les bois dépouillés, chargés de neige et de verglas, craquant sous les coups de la brise, la tempête même, tout nous dit : voici les fêtes!...* Et l'on aime à braver le froid; et *la neige nous fascine par ses reflets*; *la forêt gémissante a même, à*

[455] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 79-80 et D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 176.
[456] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 81.

> *cette époque, un langage pour nous*; un langage *plein de mystère*, quand *ses échos engourdis répercutent les bruits tintinnabulants des grelots sur la route, le soir, après la veillée... quand la neige crie sous la lisse* des carrioles et des traîneaux... En ces jours de transition entre l'année qui s'en va et celle qui commence, il semble que les fêtes et leurs coutumes traditionnelles se multiplient comme autant d'anneaux qui relient le passé avec le présent. Noël, le Jour de l'An et celui des Rois nous font vivre dans une atmosphère de légendes, de conventions et de vieux us enveloppés tous dans une même auréole de poésie radieuse et caressante[457]...

Dans son roman suivant, *L'appel de la terre* (1919), Damase Potvin recopie intégralement des passages de son texte précédent. Très conscient de la difficulté de créer du neuf à partir du même sujet, il fait précéder la scène d'une justification à la manière de Louis Fréchette (les mots en italique dans le premier paragraphe proviennent de l'argumentaire de son prédécesseur) :

> Noël à la campagne! Il semble que le sujet soit épuisé depuis longtemps; n'en a-t-on pas fait sonner, en effet, toutes les notes : notes gaies, notes tristes, sentimentales ou enfantines? *Resterait-il encore quelque chose à dire sur cette fête par excellence des petits enfants* aux boucles blondes et des vieillards aux mèches argentées, du miséreux dans son taudis comme du riche dans ses lambris dorés; la fête de tout le monde? Mais *les redites ont des charmes quand il s'agit de Noël*; c'est qu'elles nous rappellent tant de petits poèmes gracieux, tant de gaies et tendres idylles, tant de soirées familiales vécues avec les nôtres, toutes choses dont notre mémoire ne se lasse jamais. Noël!... que de coutumes naïves, puériles si l'on veut, se groupent autour de ce mot. Oh! ne les raillons pas, ces coutumes ancestrales de nos campagnes, au temps des Fêtes; elles sont touchantes parce qu'elles ont leurs racines au plus intime de notre être.
>
> *Noël* commence la série des *Fêtes* et *tout s'anime à son accent magique*. *La neige, le froid, le vent, la poudrerie, les bois dépouillés et chargés de verglas, craquant sous les coups du vent, nous disent : c'est les Fêtes. La neige nous fascine par ses reflets*; *la forêt gémissante a un langage pour nous* et il est *plein de mystère* quand *ses échos engourdis répercutent les bruits tintinnabulants des grelots sur la route, le soir, après la veillée*, et ceux de *la neige qui crie sous les lisses des* "berlots"[458].

Comme on le voit, le second paragraphe de ce passage est tout entier plagié du roman précédent. Seul le terme « berlot » est employé en remplacement de « carrioles » et « traîneaux », dans un maigre effort de déguisement qui ne trompe personne.

[457] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 78. Nous soulignons.
[458] D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 172-173. Nous soulignons.

2.4.2.2.4.3 … en voiture pour assister à un mariage

En dehors de la période des Fêtes, on va à l'église en voiture ou en traîneaux à l'occasion de mariages. Dans l'extrait suivant, l'événement est fort bien décrit par Blanche Lamontagne-Beauregard. On y trouve tous les éléments attendus : temps radieux, décor champêtre, procession de voitures attelées magnifiques, adorable épousée, démonstrations de bonheur des membres de la famille. La Grise, évidemment, est toujours de la partie.

> Le mariage de Marie Dumont eut lieu à la date fixée, le dernier mardi de septembre. C'était un de ces beaux jours d'automne qui ressemblent à l'été. Une brise tiède agitait les dernières plantes dans les champs jaunis et le soleil envoyait encore à la terre de chauds rayons, comme pour donner l'illusion du printemps à ces deux cœurs qui s'aimaient. La noce se composait de douze voitures. Les harnais avaient été vernis, les chevaux finement brossés et les attelages brillaient de loin sur la route. […] Les voitures de la noce filaient sur la route vers les « concessions » et les « rangs » de terre éloignés. Comme c'est la coutume à la campagne, les mariés se rendirent en visite chez les parents qui les avaient invités. Ils étaient attendus à toutes les portes et la mariée, si jeune, si fraîche, étouffait sous les baisers amis, baisers retentissants qui claquaient de tous côtés[459].

2.4.2.2.4.4 … en voiture pour aller faire baptiser

Le baptême nécessite aussi que certains membres de la famille se déplacent en voiture jusqu'à l'église. Dans certaines scènes, la présence du cheval est sous-entendue. Dans la scène suivante, Adjutor Rivard recourt à une synecdoque[460] facilement déchiffrable pour les gens de l'époque : « Un fils est né! Tout de suite, c'est un branle-bas : on va chercher la marraine, on va chercher le parrain, on enveloppe le nouveau-né; et le *baptême* prend le chemin du village. Des

[459] B. Lamontagne-Beauregard, *Un cœur fidèle*, p. 64 et 66.
[460] L'événement pour le moyen de s'y rendre.

têtes paraissent aux fenêtres : — C'est Benjamin qui *fait baptiser* encore une fois! Il aura bientôt toute une paroisse dans sa maison[461]! »

2.4.2.2.4.5 … en voiture pour assister aux fêtes à caractère religieux

Aux festivités religieuses comme telles s'ajoutent les réjouissances entourant certains marqueurs temporels liturgiques. Dans ses *Fêtes et corvées* (1878), Pamphile Le May raconte le carnaval célébré le Mardi gras précédant le carême :

> Entendez-vous le trot mesuré des chevaux, les vibrations argentines des sonnettes, les silements des *lisses* d'acier sur la neige? Entendez-vous les rires à demi-étouffés [*sic*] sous les *robes de carrioles?* Tout le jour et dans toutes les routes, les voitures circulent. Ce sont les amis qui vont souper chez les amis, les parents qui visitent les parents. Tout le monde sort ou reçoit. […] Notre habitant aime le plaisir et le petit coup; il est généreux, honnête, hospitalier […]. Les invités arrivent : Ils sont quarante de leur bande[462].

Dans *La terre vivante* (1925) de Harry Bernard, Marie Beaudry accueille « une trentaine d'invités » de la région de Saint-Éphrem d'Upton dans la maison paternelle pour célébrer la fête de la Sainte-Catherine[463]. Bernard encadre le récit de la soirée par une description idyllique de l'aller et du retour des convives :

> Ils arrivèrent par groupes de trois ou quatre, aux sonneries échevelées des grelots.
>
> […]
>
> Il fallut partir. Les horloges marquaient une heure du matin, et la plupart avaient trois ou quatre milles à parcourir avant d'entrevoir la maison. Le temps tournait au froid, la neige ayant cessé de tomber. Pas de lune, mais un clair d'étoiles qui baignait la

[461] A. Rivard, « La grand'chambre » [En ligne]. L'auteur souligne.
[462] P. Le May, *Fêtes et corvées* [En ligne]. L'auteur souligne.
[463] À l'occasion de cette fête populaire aux origines liturgiques, les convives savourent une confiserie, la « tire brune » communément appelée *tire Sainte-Catherine* : « [L]a mère Beaudry et ses deux belles-sœurs, près du poêle rouge, ne cessaient de mêler la mélasse brune et les amandes, d'étirer longuement, dans leurs mains enduites de farine, la belle friandise luisante. » H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 64.

> campagne d'une lumière diffuse et douce. Chacun s'enveloppa de ses hardes, s'enfouit sous les couvertures, et les traîneaux glissèrent bientôt sur les routes blanches, avec un son perceptible à peine, moelleux et mat. […] Dans la fuite rapide du traîneau, pendant que les grelots tintaient joyeusement, que la jument accélérait le train à mesure qu'elle se rapprochait de l'écurie, Éphrem écoutait la chanson de son cœur[464].

2.4.2.2.4.6 … en voiture pour aller chercher le médecin

Dans les récits paysans, les scènes d'urgence médicale ne sont pas rares. C'est l'occasion pour les chevaux de type La Grise de démontrer leurs qualités de rapidité et d'endurance puisqu'il s'agit souvent de parcourir de très longues distances en une seule et même journée. La vie des gens dépend bien souvent de leur capacité à accomplir le périple de l'aller et du retour à fond de train, par beau temps ou mauvais temps. Dans le roman de la fidélité d'Ernest Choquette, *La terre* (1916), le petit Gérard a le croup. Le père se précipite :

> Lucas avait tout de suite couru harnacher le fidèle Rougeaud, qui broutait tout proche en ce moment, et il avait pris la route du village. Dans les villes, on ne sait rien de l'émotion poignante du campagnard qui court au loin, dans la nuit, à la poursuite du médecin et qui garde dans ses oreilles les gémissements ou les râles de son foyer. La nerveuse sonnerie du téléphone escamote tout. Mais dans les campagnes lointaines, combien cette émotion — que prolonge et martèle interminablement le choc monotone des roues et des sabots sur les chemins rocailleux — combien cette émotion tenaille le pauvre paysan qui galope, seul dans l'ombre traîtresse, pour porter son appel au docteur. C'est dans cet état d'anxiété que Lucas, au risque de culbuter l'attelage dans les fossés, avait franchi la distance qui le séparait du village et de l'habitation du docteur Duvert […][465].

Dans le récit de Choquette, le narrateur va jusqu'à présenter le point de vue du docteur Duvert sur les visites rendues à la famille Beaumont au fil de sa longue carrière. Ce dernier garde un souvenir particulièrement vif de ses allées et venues à bord de la voiture de ces bonnes gens :

[464] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 62-63 et 67-68.
[465] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 159-160.

> [T]oute la lignée des Beaumont se mit à défiler dans sa mémoire; le grand-père, le père, les fils, car il n'était pas d'hier, lui non plus, le docteur Duvert, et cette simple énumération le lui faisait bien voir. — […] une foule de souvenirs lointains, qui se rattachaient successivement aux membres de cette vieille famille, étaient venus envahir son esprit. Il se rappelait leurs alertes petits chevaux roux, leurs charrettes anciennes qu'ils tenaient toujours propres en les repeignant à l'ocre à chaque printemps, et dans lesquelles ils l'avaient bien souvent cahoté[466]…

On aura compris que tous les motifs présentés dans le roman — les « petits chevaux roux » en sont un parmi tant d'autres — servent à faire la démonstration de la thèse agriculturiste dont l'idée maîtresse est la permanence, d'où l'importance qu'accorde ici Choquette, par l'entremise de son narrateur, au caractère itératif[467] de tous les gestes des habitants, même les plus triviaux : « [L]eurs charrettes anciennes qu'ils tenaient toujours propres *en les repeignant* à l'ocre *à chaque printemps*. » (Nous soulignons.)

2.4.2.2.4.7 … en voiture pour aller chercher le curé

En cas d'urgences plus graves, il faut utiliser le cheval pour aller chercher le curé qui viendra « administer » le mourant, c'est-à-dire lui donner les derniers sacrements. Le voyage en voiture permet par ailleurs d'aviser la population de la mort imminente d'un des leurs, comme Jean Duterroir l'illlustre bien dans l'extrait suivant :

> Deux voitures sont arrêtées tout près des degrés qui conduisent à l'église, dont la grand'porte s'ouvre en ce moment. Le curé de L'Ange-Gardien paraît, profondément recueilli, sur le seuil, s'avance vers l'une des voitures et, sans prononcer un seul mot, y monte rapidement. Déjà, les chevaux ont pris la côte à une vive allure. Le

[466] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 11-12.
[467] Concernant les relations temporelles dans le récit, et plus particulièrement des relations de fréquence, Jean Milly écrit : « Les actions répétées de l'histoire sont relatés par le récit de façon variable, et produisent des effets différents. Elles déterminent des relations de fréquence, qui appartiennent à trois types. […] — le récit itératif raconte *une* fois ce qui s'est passé *n* fois. […] la répétition n'y existe que dans l'histoire. » Jean Milly, *Poétique des textes. Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac », 2005, p. 135-136. L'auteur souligne.

> conducteur de la première voiture est seul. D'une main, il tient les guides pendant que, de l'autre, il agite une clochette. Sur toutes les galeries, malgré l'heure matinale, apparaissent des gens qui se prosternent avec une grande piété. Puis, quand la seconde voiture est passée, on entend des voix qui s'interpellent discrètement d'une maison à l'autre : — Pour qui est-ce donc que Monsieur le curé va porter le bon Dieu, si matin[468]?

Dans cet autre exemple que voici, tiré d'un récit bref de *Chez nous, chez nos gens* d'Adjutor Rivard, nous pouvons apprécier l'effort que fait l'auteur pour présenter d'une manière stylisée la traditionnelle scène funèbre, cent fois racontée dans les récits régionalistes, où le prêtre vient en voiture à la rencontre du mourant pour lui donner l'extrême-onction : « Voici qu'un mal soudain a jeté le vieux paysan sur son lit : il va mourir... Soudain, le son des cloches se répand sur la campagne, et par les routes le bon Dieu vient vers celui qui ne peut plus aller à l'église[469]. »

2.4.2.2.4.8 … en voiture pour les déplacements lors de funérailles

Dans les récits régionalistes, la représentation cyclique du temps se décline de diverses manières : cycle des saisons, cycle des travaux agricoles, cycle de la liturgie, cycle de la vie de l'habitant, du ber à la tombe. La mort, comme toutes les étapes de la vie, requiert elle aussi la présence du cheval :

> Quand leur fils, le laboureur d'aujourd'hui, aura lui aussi lié toutes ses gerbes et rentré tous ses foins, il fera, comme les ancêtres, ses arrangements avec la terre, avec le ciel; et, comme eux, il achèvera de mourir. Alors, on le couchera, dans ses habits du dimanche, sous le Christ, entre deux cierges, dans la *grand'chambre*. Des parents, des amis viendront le visiter et prieront pour son âme. […] Durant trois jours et trois

[468] Jean Duterroir, « Le bien paternel. Nouvelle canadienne-française », [Éd. originale : Éditions de l'Action Sociale Catholique, Québec, 1912], dans Jean-Yves Dupuis, *Contes et nouvelles du Québec, 1800-1950, tome I*, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 50, version 5.4 (Édition de référence : Éditions de l'Action Sociale Catholique, Québec, 1912).
[469] A. Rivard, « La chandelle » [En ligne].

> nuits, on le veillera... Puis, ce sera la levée du corps, le départ dans le lugubre chariot[470]...

Les scènes mortuaires ne sont toutefois pas systématiquement empreintes de morosité. Dans son conte « Chloris et Adhémar », Marie-Rose Turcot présente un cheval de type La Grise soutenant un rôle habituellement peu développé chez les régionalistes, celui de cheval de corbillard. Ici, fierté et orgueil se dégagent de l'attitude du « beau Ténébreux[471] », le noir percheron Adhémar :

> De longues années durant, il servit chez un entrepreneur de pompes funèbres, où il assuma toute la dignité de son métier, goûtant une sombre vanité à diriger les cortèges vers le cimetière, caparaçonné d'un filet noir à longue frange, pâmé de tristesse à l'instar des dévotes qui s'enivrent du charme spectaculaire des grands enterrements […]. Que de citoyens de marque a ainsi enterrés Adhémar! Il pourrait vous narrer l'histoire de chaque solennité lugubre qu'il a présidée […]. Il conduisit tant de deuils qu'il en conserve l'empreinte dans son regard distant qu'abritent des œillères de cuir[472].

2.4.2.2.4.9 … en voiture pour les déplacements des voyageurs

À toutes les époques de la production régionaliste, La Grise a servi à transporter des membres de la famille qui partent en voyage ou qui en reviennent. Dès 1867, Paul Stevens racontait dans l'un de ses récits brefs l'aventure d'un dénommé Bellehumeur qui trouve refuge dans un hôtel par l'une de ces « effroyables tempêtes de neige qui donneraient à croire que la fin du monde est proche » :

> [I]l lui sembla apercevoir tout-à-coup [*sic*], au détour de la route, une brillante illumination, apparaissant au sein de la nuit, à quelques arpents devant lui. C'était l'auberge du *Lion d'or,* située à mi-chemin entre Saint-Sulpice et Repentigny […].

[470] A. Rivard, « La grand'chambre » [En ligne]. L'auteur souligne.
[471] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 11.
[472] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 11.

> — Allons, la Grise! fit-il en allongeant un vigoureux coup de fouet à sa jument, allons... encore un bon coup de collier, et dans cinq minutes je te promets de l'avoine à pleine mangeoire et du repos jusqu'à demain.
>
> Quelques moments après, M. Fortuné Bellehumeur arrêtait sa carriole devant l'Hôtel du *Lion d'or* […]. […] nous voilà bien arrivé, pensa M. Bellehumeur en se hâtant de mettre son cheval dans l'écurie; entrons, et vive la joie[473]!...

Autre exemple : dans *Un cœur fidèle* (1924), Blanche Lamontagne-Beauregard met en scène une jeune fille qui se rend en ville pour aller étudier. « Un oncle de Marie, chanoine du diocèse de Québec, ancien curé de Cacouna, offrit de la mettre au couvent de cette paroisse, tenu par les Sœurs Grises. Son père la conduisit lui-même en voiture, sa valise attachée avec soin en arrière du "quatre-roues"[474]. »

Vers la fin des années 1920, on trouve une plus grande diversification de moyens de locomotion dans les récits régionalistes. En complémentarité du transport hippomobile, le train et l'automobile font leur entrée en fiction. À certaines occasions, le cheval doit se rendre à la gare, un endroit peu commode à cause de l'affluence et du bruit. Dans *La terre* (1916) d'Ernest Choquette, le père Beaumont doit aller y cueillir son fils de retour de l'étranger. Le choix de Rougeaud comme cheval d'attelage est tout indiqué étant donné la circonstance : « Il s'était quand même hâté de se mettre en route, à cause de Rougeaud, dont il prétexta l'allure un peu lente, mais qu'il avait de préférence choisi parce qu'il le savait impassible comme un sémaphore, dans le voisinage assourdissant des gares[475]. » De fait, le bon cheval demeure calme dans l'attente de prendre le chemin de la maison : « — Tiens, Rougeaud!... il dure encore, fit Yves, en reconnaissant le vieux cheval, immobile dans la cour de la gare. Ils s'étaient tous deux installés

[473] Paul Stevens, « Fortuné Bellehumeur », *Contes populaires*, [Éd. originale : Ottawa, G.-E. Desbarats, 1867], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 139, version 1.1 (Édition de référence non spécifiée). L'auteur souligne.
[474] B. Lamontagne-Beauregard, *Un cœur fidèle*, p. 18.
[475] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 190.

dans la voiture, et le père de Beaumont avait aussitôt fait claquer son fouet pour commander le départ[476]. » Dans *La terre vivante* (1925), Marie et Marguerite viennent chercher leur sœur Jeanne à la gare : « Sur le quai de la gare, Marguerite et Marie se promenaient. Elles attendaient Jeanne de Saint-Hyacinthe. […] Dans la cour attenante, les chevaux rongeaient les piquets où ils étaient attachés[477]. » Toujours dans le même récit, Harry Bernard raconte le voyage de Marie Beaudry partie rendre visite à sœur « madame notaire Melançon » qui est malade :

> D'Upton à Saint-Nazaire, par les chemins de voiture, la distance est au plus d'une dizaine de milles. Pendant la belle saison, les cultivateurs se moquent du trajet. Mais en hiver, quand le vent brûle et que la poudrerie amoncelle d'énormes bancs de neige contre les clôtures, à la lisière des bois, le long des bâtiments de ferme, le charme de la promenade est d'un autre ordre. Aussi Marie prit le train pour Sainte-Rosalie, de là jusqu'à Duncan, station d'arrêt immédiatement voisine de Saint-Nazaire, qui se trouve à l'intérieur des terres. Son beau-frère, long et placide, l'attendait. Il l'installa dans le traîneau, s'assit près d'elle, et, d'un claquement de langue, commanda le cheval[478]. […]
>
> Le traîneau sortit du bois. Une immense plaine blanche, glissant en pente douce à leur droite, s'offrit aux voyageurs. Les champ [*sic*] immobiles, invariablement unis, se rétrécissaient vers le lointain pâle. Les granges isolées à l'extérieur des terres, les pommiers tordus et défeuillés des vergers, les érablières au repos étaient les seuls accidents du paysage. Le fouet du notaire siffla. Le cheval, qui avait ralenti d'allure, repartit de son trot allège, laissant derrière lui les hauteurs. Il prit à main droite. Le clocher de l'église brilla au bout de la route[479].

En de rares occasions, on trouve dans les récits régionalistes une nouvelle clientèle utilisant le transport routier hippomobile. Aux membres de la famille et de la paroisse s'ajoutent les voyageurs de commerce qui transitent d'un lieu à l'autre en carriole. Émile Coderre nous en donne un bon exemple dans son conte « Sur la route de Ferme-Neuve » paru en 1929 dans *la Revue moderne* :

[476] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 192.
[477] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 133.
[478] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 69-70.
[479] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 69-70 et 72.

> À Mont-Laurier, dix heures et trente du soir… Grand froid sec de fin de février où l'air qu'on respire a goût d'amande. Le train vient d'entrer en gare. À travers la buée formée par la respiration des gens et des chevaux, on a peine à circuler dans la demi-obscurité de la plateforme mal éclairée par quelques ampoules électriques. […] Brouhaha, allées et venues des passagers, des hommes d'équipe, tumulte de voix dominé par instant par la mélopée des charretiers annonçant : « Hôtel Central!… Château Laurier… Château Laurier… Nouvel Hôtel! » Les voyageurs saisis par le froid vif, empêtrés dans leurs pelisses de fourrures et leurs sacs d'échantillons, se hâtent vers les grandes carrioles à deux chevaux qui les conduiront aux différents hôtels[480].

L'un des charretiers offre de conduire un voyageur fraîchement débarqué du train à sa destination malgré l'heure tardive, la grande distance à parcourir (« Ferme-Neuve était à … douze bons milles de Mont-Laurier ») et le froid sibérien (« vingt-deux degrés en bas de zéro ») :

> J'eus envie de répondre à mon homme que j'attendrais au lendemain. Mais, la nuit était si belle, si merveilleusement belle, d'un violet si richement clouté d'étoiles! Les petits chevaux gris qui piaffaient en s'ébrouant semblaient si en train! Puis, ce bonhomme de charretier avait un air si pittoresque avec son vieux capot de vache serré à la taille par une ceinture fléchée et sa bonne figure hachée de rides, encadrée de cheveux gris qui moussaient au bord du casque de loup-marin! Bref! Sans plus réfléchir, je sautai dans la carriole; le marché était conclu. Le bonhomme m'installa d'abord les pieds sur des briques chaudes enroulées dans un sac de jute. Puis, une fois enveloppés tous les deux dans des robes de buffle, le col de nos pelisses relevé, le casque enfoncé jusqu'aux yeux, nous partîmes dans un joyeux tintamarre de sonnailles et de grelots[481].

Poursuivant le récit de son aventure, le narrateur raconte : « Nous avions à peine franchi le pont du Rapide-de-l'Orignal que nos chevaux et nous-mêmes étions tout blancs de frimas[482]. » Ce voyage de nuit sera vécu comme une véritable expérience initiatique par le protagoniste troublé à la vue de tant de beauté et de mystère[483] :

---

[480] É. Coderre, « Sur la route de Ferme-Neuve », p. 12.
[481] É. Coderre, « Sur la route de Ferme-Neuve », p. 12.
[482] É. Coderre, « Sur la route de Ferme-Neuve », p. 12.
[483] Le commentaire de Lucie Desaunliners que voici, au sujet du conte « Les adieux de la Grise », pourrait bien s'appliquer au récit d'Émile Coderre : « Alors que chez Rivard l'intention première était de convaincre par l'illustration morte de joyeuses scènes rurales, il s'agit ici, à l'intérieur de scènes beaucoup plus développées et animées, d'une célébration d'émotions des personnages. Analyse, défense et illustration d'un fait de vie et de ses

> Cette magie étrange me gagnait. Je ne regrettais plus de m'être mis en route. Mon imagination se peuplait de visions mystérieuses, de fantasmagories, de monstres […]. […] Il y a quelque chose de saisissant, d'affolant dans cette immobilité, dans cette infinie blancheur des champs […]. Il y a quelque chose de funèbre dans ce demi-jour violet qui descend de la voûte du ciel où les étoiles semblent des cierges lointains plantés autour d'un catafalque immense. Ce silence effarant, troublé seulement par le bruit strident et monotone des grelots et le crissement de la carriole sur la neige durcie; cet horizon étroit et bas qui semblait se rétrécir et nous enserrer dans un cercle de fer; tout cela me versait dans le cœur une sorte d'inquiétude, d'épouvante et de mélancolie qui me donnait des envies de pleurer. J'avais l'impression de me trouver le seul être vivant dans ce décor immobile de nature morte[484]…

S'il n'évoque pas véritablement ici les cercles dantesques de l'enfer, l'image du « cercle de fer » qui circonscrit l'« horizon étroit et bas » de ce paysage du terroir figé par le froid annonce déjà en 1929, sous la plume du lucide écrivain, le sentiment de claustration, d'enfermement qui ira croissant chez nombre de Canadiens français au fil des prochaines décennies. Dès lors, les « vivant[s] » voudront sortir de ces tableaux de nature morte au cadre rigide que le mouvement régionaliste impose aux créateurs.

Comme le soulignait Gilles Marcotte, « pour le romancier réaliste, attaché au temps linéaire de l'histoire, l'idéologie terrienne représente ce qui est figé, mort, ce qui doit être quitté pour la mouvance et le risque de l'aventure urbaine […][485] ». Comme on s'en doute, ce sera sous le thème de la déchéance et de la mort que se réalisera la prochaine série culturelle dont l'archétype chevalin sera le « joual ». Cependant, nous ne sommes pas du tout là au tournant des années 1920, le motif de l'enfermement n'ayant pas encore été teinté de fatalisme[486]. Comme on

---

répercussions chez les personnages remplacent la simple description d'un moment donné. La scène campagnarde, ici, sert de toile de fond, et non plus d'intrigue. » L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, p. 99.

[484] É. Coderre, « Sur la route de Ferme-Neuve », p. 12.

[485] Gilles Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n° 1, 1980, p. 68, https://id.erudit.org/iderudit/200250ar (page consultée le 2 avril 2019).

[486] Il est cependant intéressant de noter que dans le passage *La terre vivante* (1925) que nous citions plus haut, le très orthodoxe Harry Bernard avait lui-même évoqué, inconsciemment sans doute, les éléments troubles que l'on retrouve chez le moderne d'esprit Émile Coderre : « champ [*sic*] immobiles », « invariablement unis » qui se

peut l'observer chez Damase Potvin dans *L'appel de la terre* (1919), il symbolise plutôt le cadre sécurisant qui délimite l'espace du terroir où le « nous » canadien-français peut s'épanouir en toute intimité :

> Voulez-vous connaître l'âme d'un peuple? regardez la contrée qu'il habite, le sol qui l'a façonné à son image. Or, nulle part, cette influence de la terre sur l'âme de ses habitants n'est plus marquée qu'en notre province de Québec, parce que *nul pays n'est délimité de façon plus précise*. *Enfermé* entre les murailles de granit de ses Laurentides et les immensités de l'eau de son fleuve, le Canadien français de la province de Québec s'est développé d'une manière spontanée et originale, en intime harmonie avec la terre natale[487].

2.4.2.2.4.10 … en voiture pour le divertissement

En d'autres occasions, La Grise joue le rôle d'hôtesse, notamment lorsqu'elle promène de bienheureux invités qui sont en visite dans la famille, comme nous en donne un exemple Blanche Lamontagne-Beauregard dans *Un cœur fidèle* (1924) :

> Tous les soirs après le souper, quand il faisait beau temps, la mère de Jean lui disait : « Tu vas promener ta cousine. » Alors il mettait son chapeau des dimanches, — un beau chapeau neuf en feutre brun — et il se rendait à la grange où il attelait le jeune cheval à la voiture légère munie de roues caoutchoutées. C'était la voiture de promenade que l'on soignait jalousement et qui ne servait que pour les grands jours[488].

Enfin, il arrive à l'occasion que La Grise attelée participe à des activités purement récréatives organisées en plein cœur de la campagne québécoise. Là encore, elle sert de faire-valoir aux fiers propriétaires qui se gaussent d'être les plus performants du monde rural à tout point de vue. Aristide Filiatreault nous en donne un exemple dans « Le cochon à Toinon » : « Le "Grand Rang"

« rétrécissaient vers le lointain », « granges isolées », « pommiers tordus et défeuillés » décrits au sens propre comme des « accidents du paysage » (au sens figuré aussi, sans le vouloir?). H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 69-70 et 72.

[487] D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 7. Nous soulignons.

[488] B. Lamontagne-Beauregard, *Un cœur fidèle*, p. 46.

entre St-Jean-de-Matha et St-Félix-de-Valois [*sic*], une distance de huit milles, n'a que cinq maisons. Le chemin de ligne est une belle route en pente douce bien entretenue, et semble fait exprès pour le plaisir des amateurs de sport hippique, qui trottent leurs chevaux sur toute la distance[489]. »

2.4.2.2.4.11 … transport des produits maraichers

Mis à part le transport des personnages, La Grise est employée pour le transport de divers produits et marchandises. Selon le traditionnel cycle des travaux en milieu rural, après la culture du sol vient le temps des récoltes. À cette occasion, les agriculteurs se rendent à la ville pour vendre leurs produits maraichers. En 1928, Robert Choquette met en scène un fermier et son fils en route vers le marché. À noter ici les adverbes de manière (*paisiblement*, *tranquillement*) qui mettent en valeur le monde rural en soulignant son aspect non problématique :

> Depuis une demi-heure la Jaune trottait comme un cheval de pompier. Le bonhomme Bouchard fumait. De sa belle pipe du dimanche les bouffées montaient vers son casque à palette, paisiblement. […] Pour la circonstance on avait enlevé un siège au boghei double. Les patates nouvelles; les tomates, les carottes, les grappes de cerises rouges; les choux, la salade, les pommes à robes vertes, sous le large soleil d'été s'en allaient vers Montréal et le marché Bonsecours. Des deux côtés de la route, de village en village, les champs s'étiraient tranquillement jusqu'aux petits bois de sapins et de bouleaux qui les finissaient[490].

Le transport des denrées se fait même en hiver selon Patrice Lacombe qui nous en donnait une représentation en 1846 dans le roman précurseur du genre régionaliste, *La terre paternelle*. Une

[489] Aristide Filiatreault, « Le cochon à Toinon », *Contes, anecdotes et récits canadiens*, [Éd. originale : Montréal, I. Filiatreault, 1910], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 208, version 1.01 (Édition de référence : Montréal, I. Filiatreault, 1910).
[490] Robert Choquette, « Le petit menteur », *La Revue moderne*, Montréal, octobre 1928, p. 5.

tempête de neige n'empêche nullement La Grise de conduire la mère Chauvin et son fils Charles à la ville le vendredi, jour de marché :

> Les deux meilleurs chevaux furent donc mis à la voiture qui se mit en route, traçant péniblement le chemin, et laissant derrière elle force cahots et ornières; les chevaux enfonçaient jusqu'au-dessus du genou; mais les courageuses bêtes s'en tirèrent bien, et le voyage s'accomplit heureusement quoique lentement. Ce que Chauvin avait prévu, était arrivé; le marché était désert; aussi, n'est pas besoin de dire avec quelle rapidité le contenu de la voiture fut enlevé, et combien la vente fut plus productive encore que de coutume[491].

Les jours précédant les Fêtes sont une bonne occasion pour les habitants d'aller vendre des produits de la ferme à la ville (et de festoyer un petit brin, pourquoi pas!), comme on le voit dans l'extrait suivant :

> Cette veille de Noël dont je parle, Aristide s'en revenait de Saint-Hyacinthe […] où il était allé vendre quelques dindes et poulets, et où, comme de bon compte, il avait pris force rasades en divers hôtels de la Place du Marché. Aussi, je vous prie de croire qu'il en avait, comme on dit, plein son capot. Bien au chaud dans sa « traîne », et son cheval César filant son petit train, il trompait la monotonie du chemin en lançant de temps à autre aux échos quelques-uns de ses couplets favoris […][492].

Par ailleurs, aux activités de la moisson succède la transformation des produits céréaliers en farine. Les habitants se rendent donc au moulin pour y faire moudre leur grain : « Le long d'un quai, près du moulin à farine, des jeunes gens chargeaient des sacs sur une voiture[493]. »

[491] P. Lacombe, *La terre paternelle*, p. 32.
[492] S. Clapin, « La savane » [En ligne].
[493] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 96.

2.4.2.2.4.12 … transport des matières organiques

L'automne est aussi l'occasion d'engraisser le sol en vue d'éventuelles cultures, comme nous le donne à voir Damase Potvin dans son troisième roman régionaliste intitulé *Le Français* (1925) :

> Jacques Duval […], […] juché sur un tombereau chargé de fumier, […] s'en allait, en haut de la terre, fumer un coin de prairie où souvent son père avait exprimé l'intention de semer des patates. […] [Il] tourna son tombereau au bout de la terre faite, le long du taillis du trécarré, et Blond, aussitôt arrêté, après avoir secoué en quelques coups de tête énergiques le mors et les cordeaux trop tendus, se mit à lècher [*sic*] goulument une mousse d'herbe qui se trouvait là, juste à ses pieds[494].

2.4.2.2.4.13 … transport du bois

À la fin des travaux agricoles d'automne et pendant l'hiver, l'habitant s'occupe à diverses tâches. Il peut réparer des pièces d'attelage (brides, harnais, colliers), comme nous l'avons vu, ou encore aller bûcher dans la forêt. À cette occasion, le cheval de type La Grise lui est d'un grand service. Dans *Le Français* (1925), Damase Potvin nous présente deux scènes de ce type. Dans la première, il s'agit de transporter le bois au petit moulin à scie du Rang Trois de Ville-Marie :

> Un peu avant les labours, au commencement d'octobre, Jean-Baptiste Morel était allé couper, dans sa réserve à bois de la Pointe-au-Vin, six beaux billots d'épinette rouge. Il voulait depuis longtemps se construire un poulailler attenant à sa grange, et ces billes allaient lui fournir les planches nécessaires à cette construction. […] Le samedi matin, Jean-Baptiste Morel avait attelé Blond à la « waguine » chargée de ses billots […] et était parti pour le moulin à scie où on lui avait promis de scier ses planches dans la journée[495].
>
> […]

[494] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 204-205.
[495] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 170-171.

> Vers cinq heures, Jean-Baptiste Morel, juché sur son voyage de planches humides et qui sentaient bon l'épinette fraîchement sciée, retournait à la maison au pas tranquille et dolent de Blond lesté et bien reposé[496].

Dans la seconde scène, l'habitant ramène du bois de chauffage au logis :

> Bien qu'il fut à peine quatre heures, il faisait déjà noir sur la Pointe-au-Vin où Jean-Baptiste Morel, sa traîne chargée de deux cordes de grosses bûches de merisier, s'est mis en route pour revenir à la maison. Il lui faut de nouveau traverser toute la baie et il aura à lutter à la fois contre l'obscurité et contre la neige qui a fait disparaître toute trace de chemin sur la glace. Pas une seule balise, en effet, n'est restée debout pour indiquer la route improvisée que barrent d'immenses falaises de neige. […] Jean-Baptiste Morel […] marche en haletant à côté de son cheval […][497].

On trouve d'autres scènes de transport du bois dans les romans régionalistes, notamment dans le contexte d'épisodes relatant la vie des chantiers, activité économique très importante au Québec pendant près d'un siècle. On peut supposer que les écrivains du terroir avaient été influencés par Joseph-Charles Taché, sans doute l'auteur ayant décrit avec le plus d'enthousiasme la vie dans les chantiers des Pays d'en-haut. Dans la première partie de son recueil *Forestiers et voyageurs* (1863), il présente plusieurs chapitres consacrés à cet univers très connu des Canadiens français de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle. Un ex-voyageur raconte : « [J]e résolus d'aller visiter les chantiers à bois d'une de nos grandes rivières du bas du fleuve. Je me joignis donc à des conducteurs de voitures, chargés d'aller porter des approvisionnements à l'un de ces établissements[498].

[496] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 198.
[497] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 34-35.
[498] Joseph-Charles Taché, « La montée aux chantiers », *Forestiers et voyageurs. Études de mœurs*, [Éd. originale : *Les soirées canadiennes,* 1863], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 48, version 2.0 (Édition de référence : *Forestiers et voyageurs. Mœurs et légendes canadiennes*, Montréal, Librairie Saint-Joseph, Cadieux & Derome, 1884).

Récits d'un genre littéraire incertain (conte? chronique? récit épisodique?[499]), ils présentent cette activité saisonnière d'un point de vue idéaliste. C'est donc sur le mode épique que nous est racontée l'avancée du groupe sur « les chemins de chantiers », apparemment tous « bien battu[s] », selon le narrateur-observateur :

> Il y avait, au départ, une longue suite de montées assez raides, que les chevaux chargés ne franchissaient qu'en tirant à plein collier et par reposades. […] nous arrivâmes au haut des montées, où nous fîmes halte et d'où les voitures ne tardèrent pas longtemps à se faire voir, gravissant la dernière côte au bruit joyeux des nombreux grelots fixés aux attelages. Comme les caravanes des déserts de l'Afrique, comme celles des prairies de l'Ouest [*sic*] de l'Amérique, ces conduites de voitures de chantiers ont leur physionomie pittoresque et leurs allures propres, quand elles glissent sur cette longue *traînée* que forme un chemin d'hiver à travers la forêt primitive[500].

Rendu dans la forêt, au site de coupe, c'est sur le même ton enthousiaste que la suite du récit nous est racontée :

> Arrive […] des charretiers qui viennent avec leurs excellents chevaux canadiens prendre les billots *mis en trime* pour être chargés. Ce fut avec un plaisir, mêlé de quelque tristesse, que je vis ces braves gens, dans le procédé du chargement des traîneaux à billots, employer un déploiement de force physique tel qu'on eût cru par instants que les vaisseaux de leurs poitrines allaient se rompre, sous l'effet de pareils efforts. Et, pendant tout ce temps le forestier canadien trouve, cependant, le tour de dire un bon mot, de répéter un brocard facétieux, voire même de chanter un bout de refrain. Les poids énormes sont chargés; le charretier a soulevé le collier pour donner de l'air aux épaules de son cheval, il a sondé toutes les parties de son attelage, il a fait le tour de son traîneau, pour voir s'il ne se rencontre pas quelque obstacle, il a regardé aux *menoires* pour s'assurer que tout est en ordre, il a placé un ou deux hommes avec des leviers pour aider à *décoller* la charge; il se tient, maintenant, les guides à la main gauche près de sa bête, qui commence à frissonner et qu'il caresse de petites tapes sur la croupe. À notre excellent cheval du pays maintenant à faire sa besogne. Aux mots prononcés par son conducteur : « Allons marche! » voyez la fine bête comme elle emplit son collier *pour sonder la charge*; elle est lourde, bien lourde cette charge : le cheval renâcle, il recule un peu, s'affermit sur ses jarrets, s'élance et

[499] Jack Warwick, « Forestiers et voyageurs », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome I : Des origines à 1900* [En ligne], 2e édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1980, http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00276&cv=00&qid=sdx_q0 (page consultée le 8 juillet 2019).
[500] J.-C. Taché, « La montée aux chantiers » [En ligne]. L'auteur souligne.

> *frappe un coup* qui *enlève* le traîneau et le poids qu'il porte; puis il continue à *traîner* d'un pas rapide et nerveux l'énorme pièce de bois, au fond de cette rigole que forme au milieu des neiges un chemin de sortie dans les chantiers. J'accompagnai les voitures jusqu'à la *jetée* où des centaines de billots étaient empilés sur la berge de la rivière, prêts à y être précipités au printemps, aussitôt après la débâcle des glaces[501].

À quelque soixante ans de distance, le portrait que livre Damase Potvin du débardage en forêt est beaucoup moins glorieux que l'odyssée des travailleurs de la forêt vue par l'homérique Taché. N'y consacrant qu'un court passage dans son roman de la terre *Le Français* (1925), l'invétéré régionaliste brosse un rapide tableau de l'avancée des hommes et des chevaux dans les bois l'hiver, comme s'il ne voulait pas trop s'attarder à un thème considéré comme secondaire par rapport à celui de l'agriculture dans l'économie du système idéologique de la deuxième série culturelle :

> C'est dire que les travaux des chantiers de bois de la McLaughlin Co., aux environs du lac Kipawa et du Lac-des-Loups étaient bien rudes. En effet, la coupe des arbres dont les troncs étaient à demi enfouis dans la neige et qu'il fallait couper à deux pieds du sol, l'« ébranchage » des arbres abattus qui, en tombant s'étaient engouffrés dans des couches moelleuses et profondes, le charroyage des grumes aux « roules », toutes ces opérations se faisaient au milieu des difficultés sans fin. Chaque matin, il fallait battre les chemins tracés la veille, et les hommes en étaient rendus à manier aussi souvent la pelle que la hache. Les chevaux s'embourbaient à tout moment et les claireurs et les bucherons devaient presque continuellement marcher les raquettes aux pieds pour battre les chemins[502].

Une vingtaine d'années plus tard, Rolland Legault fait de la vie des camps de bûcherons le thème central de *La rançon de la cognée* (1945), récit intéressant en ce qu'il combine à la fois la tonalité épique de Taché dans sa description hyperbolique du décor (grosse charge, énormes chaînes, route dangereuse) et la ferveur régionaliste de Potvin que traduit la caractérisation de chevaux qui

[501] Joseph-Charles Taché, « Ajournement », *Forestiers et voyageurs. Études de mœurs*, [Éd. originale : *Les soirées canadiennes,* 1863], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 48, version 2.0 (Édition de référence : *Forestiers et voyageurs. Mœurs et légendes canadiennes*, Montréal, Librairie Saint-Joseph, Cadieux & Derome, 1884). L'auteur souligne.
[502] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 265-266.

ont tout en commun avec La Grise des vieilles paroisses (superbes, musculeux, dociles, au rythme régulier).

> Les chargeurs empilèrent vingt-cinq billes de pins et d'épinettes. D'énormes chaînes d'acier enroulèrent cette charge. Bruno monta sur le sommet de ce voyage. D'une voix énergique, il commanda aux deux superbes percherons dont la tête couronnée d'une épaisse crinière encensait l'air d'un rythme régulier. Quatre jarrets d'acier s'arquèrent sous l'effort musculeux. Le véhicule secoué de contre-coups [*sic*] rompait le silence des bois par ses craquements sinistres. L'œil rond et inquisiteur, le charretier guidait les bêtes qui avançaient lentement sur le sentier tortueux et accidenté de la forêt. Dociles aux commandements des guides entre les mains expérimentées de Bruno, elles arrêtaient chaque fois que les lisses trop chaudes collaient sur le sable et imprimaient à la charge des soubresauts alarmants. Le jeune bûcheron écoutait alors les sages conseils du vieil expérimenté qui lui suggérait un moyen habile de contourner un obstacle ou d'éviter un danger caché[503].

Malgré tout l'héroïsme déployé par l'expérimenté Bruno, un drame l'attend au détour de la route, comme l'annonçait d'emblée le titre du roman. En bon disciple de tous ses prédécesseurs régionalistes, Legault ne pouvait sans doute pas lui non plus se permettre de faire triompher la forêt au détriment de la terre. En définitive, l'homme et La Grise gagneront toujours plus à être attelés à la charrue qu'à toute autre chimère.

2.4.2.2.4.14… transport de l'eau d'érable

Dans son roman d'apprentissage *Le débutant* (1914), Arsène Bessette met en scène un personnage de la ville, Paul Mirot. Si ce dernier a des idées progressistes pour son temps, il a grandi à la campagne et il apprécie y retourner à l'occasion. Au printemps, Paul s'offre d'aider

[503] Rolland Legault, *La rançon de la cognée. Roman*, 2e édition, [Éd. originale : Montréal, les Éditions Lumen, 1945], Montréal, les Éditions Lumen, 1945, p. 160-161.

son oncle « à faire couler sa sucrerie de huit cents érables[504] ». C'est l'occasion pour Bessette de décrire la traditionnelle scène des sucres à laquelle prend part La Grise, un classique :

> L'entaillage des érables, aux premiers beaux jours de soleil, n'est pas un jeu d'enfant. Il faut marcher dans la neige jusqu'à mi-jambes [*sic*], souvent jusqu'à la ceinture, pour aller d'un érable à l'autre percer le tronc de la profondeur voulue, planter la goutterelle et y accrocher l'oblong récipient de fer-blanc destiné à recueillir l'eau sucrée. Cette opération, qui dura deux jours, faillit avoir raison de la bonne volonté du jeune homme, tombant de fatigue au retour à la maison, et douloureusement courbaturé le matin, à son réveil. Mais quand les chemins furent tracés et les sentiers battus, la *tournée* que l'on faisait matin et soir, par les jours de grande coulée, et une fois par jour en temps ordinaire, devint pour lui un salutaire et agréable exercice. Il portait allégrement, au bout du bras, le seau rempli d'eau d'érable qu'il allait vider dans le tonneau monté sur un *sleigh* en bois rond, traîné par deux chevaux. Quelquefois, l'oncle Batèche venait lui donner un coup de main, mais la plupart du temps il restait à la cabane à chauffer ses fourneaux et à surveiller la cuisson du sucre[505].

2.4.2.2.4.15 … transport des dons pour la paroisse

Dans un tout autre ordre d'idée, La Grise assume un certain nombre de fonctions paroissiales. Selon Adjutor Rivard, c'est dans « La grand'chambre » qu'a habituellement lieu la traditionnelle visite du curé qui, en bon « pasteur », « fait le compte de son troupeau, s'informe des besoins de chacun, reçoit les confidences, calme les inquiétudes, donne des conseils, compatit, encourage et console; […] parle des anciens, […] rappelle des souvenirs, […] réconforte les espérances[506] »... Cette rencontre est aussi l'occasion pour l'habitant d'offrir un tribut à la paroisse. Un équipage est paré pour recevoir les dons :

> Avant de partir, le marguillier ne manque pas de rappeler que, selon la coutume, un *berlot* suit la voiture du Curé... L'avertissement n'était pas nécessaire. On sait que la quête de l'Enfant-Jésus se fait en même temps que la visite de la paroisse, et l'on a

[504] Arsène Bessette, *Le débutant, roman de mœurs du journalisme politique dans la province de Québec*, [Éd. originale : Saint-Jean, Le Canada français, 1914], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, p. 64.
[505] A. Bessette, *Le débutant […]*, p. 65. L'auteur souligne.
[506] A. Rivard, « La grand'chambre » [En ligne].

> préparé ce qu'il faut. — Monsieur le marguillier, prenez cette citrouille, et cette tresse d'oignons, et, si vous avez de l'*arce* à les mettre, ces deux lièvres[507].

2.4.2.2.4.16… transport des produits alimentaires

Dans les récits régionalistes, on observe que le transport des denrées d'un village à l'autre est une activité moins fastueuse que la collecte des offrandes destinées au presbytère. Dans l'exemple suivant tiré de son recueil *Sur la grand'route* (1927), Damase Potvin croque sur le vif une scène ordinaire de tous les jours qui montre à la fois la résilience du cheval de travail et la courtoisie habituelle des gens de la campagne :

> Voici venir une grosse charrette, criarde, pesamment chargée et traînée par un vieux cheval qui n'en peut, mais… C'est un « habitant » qui va porter quelques-uns de ses produits au village voisin. Il est musclé, bien pris, avec un teint fortement basané. Pendant qu'il guide son cheval, pour la « rencontre », il vous regarde longuement pour voir s'il vous connaît; puis, quel que soit le résultat de l'investigation, il vous salue d'un petit coup bref de la tête ou en touchant le bord de son large chapeau de paille[508].

Contrairement au récit bref, le roman permet à l'écrivain de développer davantage ses personnages. Dans *Restons chez nous!* (1908), Potvin nous présente le laitier qui fait sa tournée quotidienne. Jeanne se dépêche de traire les huit vaches avant que n'arrive « la voiture de la fromagerie[509] » conduite par le grand Pierre qui « ne lambine pas, ah! non[510]… » Aussitôt arrêté, aussitôt reparti : « Hue, Fane…… marche, mais marche donc!..... Et la lourde voiture s'éloign[e], cahotant, avec un bruit de ferraille et dans le branle-bas des bidons entrechoqués[511]…. »

[507] A. Rivard, « La grand'chambre » [En ligne]. L'auteur souligne.
[508] D. Potvin, « En route », p. 147.
[509] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 9.
[510] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 9-10.
[511] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 14.

2.4.2.2.4.17… transport du courrier

Dans les campagnes, à une certaine époque, un délégué du service postal prenait la route en voiture pour aller distribuer de village en village le courrier des habitants :

> Au trot menu, toujours chargé de petits colis, souvent en retard, le postillon se hâte… lentement d'arriver au village voisin. Celui-là connaît la route pouce par pouce. Tout le monde le connaît aussi, et on lui donne, en passant, des lettres et des paquets qu'il remet fidèlement à destination. C'est un bon diable, joyeux, qui chante tout le long du chemin et qui attaque tout le monde[512].

En certaines instances, le postillon embarque avec lui des individus n'ayant pas accès à une voiture hippomobile. Dans *L'appel de la terre* (1919) de Damase Potvin, la voiture du postillon permet à la mère Duval de transiter des Bergeronnes à Tadoussac pour aller rendre visite à son fils qui habite là. Si le cheval n'est pas évoqué, on soupçonne implicitement la présence d'un cheval de type La Grise : « La brave femme s'éloigna, juchée sur le siège unique du "cabarouet" du postillon; sur la route, elle se retourna souvent pour voir son fils encore un peu avant que la voiture ne disparaisse dans les arbres[513]. »

2.4.2.2.5 Le faire de La Grise : le rôle thématique social et culturel

Sur le plan socioculturel, le programme a radicalement changé pour le cheval d'encre et de papier depuis le XIX^e^ siècle. Au temps du régionalisme, il n'est plus comme autrefois associé à un projet de conquête et de défense militaire (hauts faits d'armes) ou d'aventures patriotiques rocambolesques (sauvetages périlleux). Avec lui, c'est désormais un autre type de conquête que

[512] D. Potvin, « En route », p. 149-150.
[513] D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 100.

l'on souhaite réaliser, la conquête du sol[514], en contexte de colonisation (défrichage de la « terre en bois *deboute*[515] ») ou en contexte agricole (culture de la terre paternelle). Mais par-delà ce désir de prendre possession du territoire par l'épée ou par la charrue, les hommes cherchent depuis toujours à posséder les cœurs.

Comme on pouvait s'y attendre, le thème de la conquête amoureuse se transforme radicalement avec le passage de la première à la deuxième série culturelle. Il survient dans le contexte très large de la sociabilité villageoise sous la forme de fréquentations amoureuses rigoureusement ritualisées. L'on cherchera en vain dans la première moitié du XX^e^ siècle des scènes où, lors d'une chevauchée endiablée à deux, un sentiment passionné prend racine entre un jeune galant et sa belle[516]. À titre d'exemple, cet extrait de *L'intendant Bigot* (1871) de Joseph Marmette :

> Ravissant en effet, était l'aspect présenté par le charmant groupe que formaient Beaulac et M^lle^ de Rochebrune. Ferme en selle comme un bronze, Raoul guidait son coursier de la main droite, tandis que son bras gauche, passé autour de la ceinture de sa fiancée, maintenait la jeune fille en croupe. La fine taille de Berthe, souple comme une liane, se cambrait sur le bras nerveux de son amant. Enivrée par cette course vertigineuse, la tête inclinée vers l'épaule de Raoul et les yeux à demi fermés, Berthe contemplait son fiancé dans une muette extase. Et sous eux, comme il bondissait le vaillant coursier noir! Sa longue crinière au vent, et mordant avec rage le frein couvert d'écume, il allait dans la nuit sombre rapide comme la tempête, frappant sans relâche de ses sabots ferrés les pierres de la route, d'où jaillissaient des étincelles. […] Ils coururent ainsi longtemps, sans dire un mot. Tout entiers à leur félicité, ils en

[514] Le thème de la conquête du sol se décline de diverses manières dans les récits régionalistes. Dans le cas suivant, un vieux terrien est présenté par le narrateur comme un chevalier dont le devoir est de protéger le sol : « Son dévouement à la terre avait créé chez Jean-Baptiste Morel des sentiments qu'en un autre temps et en un autre milieu, l'on n'eut pas hésité à qualifier de chevaleresque. La terre avait pour lui un caractère sacré. Porter atteinte à son intégrité, en détacher une parcelle, l'eut révolté ainsi qu'un sacrilège. Il tirait son courage, sa probité, sa gloire, sa religion, du noble asservissement de la terre. » D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 18-19.

[515] Lionel Groulx, « La vieille croix des Chenaux », *Les rapaillages. Contes*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1916], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 52. L'auteur souligne.

[516] On trouve dans *Nord-Sud* (1931), roman régionaliste non-orthodoxe, un personnage masculin qui vient veiller chez son amie à cheval. Bien sûr, nous sommes ici loin d'une chevauchée à deux. Cependant, comme nous le montre le narrateur omniscient, la jeune fille semble particulièrement intéressée par l'allure de cet attirant cavalier, au sens propre et figuré : « Elle se mit à la fenêtre. Cachée, elle le voyait, comme en plein jour, détacher son cheval, monter en selle d'un énergique élan. Il partit. » L.-P. Desrosiers, *Nord-Sud*, p. 45.

> savouraient intimement les douceurs, semblant craindre d'élever la voix de peur que le seul souffle de leurs paroles ne la fit envoler[517].

À l'ère du régionalisme, l'avoine et le blé ont définitivement remplacé la rose et la jacinthe dans le bouquet offert en hommage à la paysanne. Lors de chastes fréquentations — chaperonnées, la plupart du temps —, un fils d'habitant (variante : un veuf) viendra veiller chez la famille de la promise « dont le sein de belle fille ne tressaill[e] que pour les maternités futures et le désir de continuer le travail des ancêtres[518] », selon les mots d'Arsène Bessette. Aux jours et aux heures convenus, bien mis, il arrive comme un seul homme au petit trop bien cadencé d'une fringante et belle Grise (la *jument de garçon*, comme on disait à l'époque) attelée à une voiture proprette. Ce rituel se fait dans l'attente du jour solennel du mariage qui augurera la fondation d'une famille que tous espèrent fort nombreuse[519].

Blanche Lamontagne-Beauregard en donne un exemple classique, version abrégée, dans *Un cœur fidèle* (1924) : « Eusèbe Landry revient trois jours après, le soir, à l'heure des veillées. Son cheval était noir comme du jais. L'attelage brillait et étincelait. Lui-même était endimanché

[517] Joseph Marmette, *L'intendant Bigot*, [Éd. originale : Montréal, George E. Desbarats, 1872 (publié d'abord dans *l'Opinion publique* de mai à octobre 1871)], *Les meilleurs romans québécois du XIX^e siècle*, édition préparée par Gilles Dorion, Montréal, Fides, 1996, p. 950.

[518] Arsène Bessette, « À propos de Maria Chapdelaine », *le Canada français*, 22 décembre 1916, ALH, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 208.

[519] « Telle qu'imaginée par la classe dirigeante, cette vie champêtre ne peut toutefois assurer la survivance d'une collectivité et le bonheur des individus qu'à l'intérieur d'un contexte familial et paroissial. […] Le devoir d'une Québécoise serait donc de peupler et même de surpeupler une province agricole. Dans ses nombreuses conférences sur la "revanche des berceaux", le père Louis Lalande attribue […] à la femme une fonction de reproduction qui permettra aux Canadiens français de conserver "une éternelle jeunesse" et de se multiplier en nombre suffisant pour rester "maîtres chez eux" (« La revanche des berceaux, c'est le miracle canadien », *le Canada*, 9 février 1918, p. 3). […] c'étaient par le nombre et par des structures de société agraire qu'on espérait défier tous les périls. Dans cette perspective, tout changement semblait une menace à la continuité de la nation. » N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 208-209.

comme aux plus beaux jours de fête. Gros-Jean lui dit : "Mets ton cheval dedans, et donne-lui une brassée de foin"[520]… »

Comparez maintenant la scène suivante, beaucoup plus développée que chez Lamontagne-Beauregard, à celle de Marmette. Il s'agit d'une suite « régionaliste » au roman de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, par Sylva Clapin :

> Le temps des Fêtes était passé. Eutrope Gagnon, dont le mariage avec Maria Chapdelaine approchait rapidement, multipliait de plus en plus ses visites, et il fallait vraiment que les bordées de neige eussent rendu les chemins absolument impraticables pour qu'on ne le vît point apparaître à chaque veillée, sur le coup de sept heures. […] D'ordinaire, à ces veillées, Eutrope et Maria restaient au fond de la chambre, assis près de la porte donnant sur l'appentis. Les paroles, entre eux, étaient plutôt rares. Ils s'étaient déjà dit, du reste, tout ce qu'ils avaient à se dire. Mais les regards qu'ils portaient l'un sur l'autre n'en étaient que plus éloquents : celui d'Eutrope à la fois profond et doux, avec des promesses de dévouement sans bornes, et celui de Maria tenant en réserve des trésors de fidélité. […] Le curé lui avait dit que […] son devoir, en brave et bonne fille qu'elle était, allait être de […] tenter de créer [le] foyer qu'elle devait à son pays et à sa race. Et c'était cela, ce devoir qu'on pouvait lire dans le regard qu'elle attachait sur Eutrope, et dont il suffisait de voir la douce flamme noire pour comprendre que c'était là une chose d'essence éternelle[521].

Dans les deux cas, chez Marmette et chez Clapin, les acteurs observent un grand silence qui, on le devine bien, n'a pas du tout la même signification; l'un est pétri de désir concupiscent, l'autre, d'un amour désincarné. Mais peut-on même parler d'*amour*? Le mot *devoir* semble plus juste[522]. Quoi qu'il en soit, durant la période qui nous concerne, tout contact physique entre les « partenaires » (on évitera désormais le terme *amoureux*) est proscrit. Contrairement aux périples

[520] B. Lamontagne-Beauregard, *Un cœur fidèle*, p. 54-55.
[521] Sylva Clapin (pseudonyme de Claude Sicard). *Alma-Rose*, [Éd. originale : Montréal, *La Presse*, vol. XLI, du 20 août 1925 au 15 octobre 1925], texte établi et présenté par Gilles Dorion et suivi d'un appendice, Montréal, Fides/BQ, 1982, p. 45-46.
[522] Au sujet de la notion d'amour au temps du régionalisme, résolument influencée par la « conception patriarcale de la famille et de la société », Yvan G. Lepage écrit : « Dans ce monde où le passé est garant de l'avenir, l'individu doit se mettre au service de la communauté et renoncer à ses satisfactions personnelles. Nulle place, là, pour l'amour, tout juste bon à perturber l'ordre social. Si l'on aime, que ce soit au moins avec discrétion, par devoir en quelque sorte, pour perpétuer la lignée, comme les saisons se succèdent en un cycle immuable. » Yvan G. Lepage, *Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 56.

à dos de cheval, le transport en voiture d'attelage assure le maintien de distances respectables entre les protagonistes[523].

Dans *La terre vivante* (1925) de Harry Bernard, Éphrem Brunet courtise la fille du père Beaudry, Marie, qui décline d'abord l'invitation d'aller faire un tour en voiture, puis se ravise.

> — Si tu n'as pas de compagnie, dimanche après-midi, et que ça t'adonnerait de faire un tour au village, je pourrais te prendre avec une autre des filles… Je ne veux pas te mettre à la gêne, mais si le cœur t'en dit, tu as beau… J'ai un agrès nouveau depuis dimanche huit jours, et tu sais que ma petite *café* ne dort pas sur le chemin…
>
> — C'est trop de bonté, mais pas d'exprès pour moi… J'ignore si je pourrai laisser, par rapport au père… C'est moi qui en prends soin… Mais tu peux venir pareil, papa sera bien aise d'avoir quelqu'un pour parler. […]
>
> Vers deux heures, elle accepta l'offre d'une promenade en voiture. Une fois le village parcouru, ils descendirent la côte qui longeait l'église et le cimetière protestants, trottèrent allègrement devant le bureau de poste et la salle paroissiale, la maison du docteur Fortin, gagnèrent la route de Saint-Théodore. C'était froid. Marie rabattit son chapeau de feutre. La jument courait, légère sur ses pattes fines, et un souffle vif brûlait la peau. Ils rencontrèrent des gens qui se rendaient aux vêpres et qui, tous, les saluèrent de la tête. Ils dépassèrent les bas-fonds appelés les Carrières, où les femmes à la fin de juillet, s'approvisionnent de framboises. Mais comme le temps refroidissait encore, Marie voulut retourner[524].

Soulignons au passage la caractérisation du cheval de type La Grise. D'allure énergique (ils *trottèrent allègrement,* la jument *courait, légère* sur ses pattes fines), « [r]oulant sur la route

[523] Voici un rare exemple où les personnages sont en voiture sans chaperon (à noter que le texte date de 1942, ce qui explique cet assouplissement des mœurs) : « Ah! la Phonsine! si belle, si vaillante! Sur le dernier coup de onze heures, dans la carriole munie de paille et de briques chaudes, et bordés amplement de *la robe de peau de mouton*, ils avaient bravé l'air vif qui pinçait les joues comme des doigts secs pour se rendre à l'église de Sainte-Anne de Sorel adorer le Divin Enfant et implorer la bénédiction du Ciel. […] Au retour, les guides passées autour du cou, profitant d'un bout de chemin uni avant de s'engager dans la montée où la route en lacets abonde en cahots, il avait avoué à Alphonsine qu'il l'aimait et la demandait en mariage. À sa prière ardente seul avait répondu le bruit des grelots et des mottes de glace qui frappaient le traîneau. » G. Guèvremont, « Chauffe, le poêle! », *En pleine terre,* p. 10 et 12. Nous soulignons ici la figure du mouton qui revient subtilement hanter le texte régionaliste…

[524] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 35 et 46 (l'auteur souligne). La Grise est décrite dans cet extrait comme ayant les « pattes fines », ce qui peut paraître surprenant considérant les tâches auxquelles on la destine (labours, etc.). Sans doute faut-il voir ce trait de la conformation comme une synecdoque : la patte (fine) pour la jument (fine, de bon tempérament, intelligente, etc.). Autre hypothèse : lorsque les auteurs décrivent de jeunes Grise, ils la présentent toujours comme étant agiles, rapides, ce qui indique qu'à cette étape de leur vie, elles ressemblent beaucoup plus au cheval de type trotteur qu'au cheval de traits. Cela dit, le cheval canadien duquel se seraient inspiré nombre d'écrivains au temps du régionalisme n'est pas un cheval lourd…

durcie, au trot rapide[525] », la petite jument porte un nom tout indiqué. La désignation onomastique « *café* » a pour fonction sémiotique de surdéterminer le personnage chevalin (café = stimulant = cheval qui *ne dort pas sur le chemin*), elle-même agissant comme personnage-doublet (cheval éveillé = « bon jeune homme […] vaillant à l'ouvrage[526] »).

Revenant à la question des fréquentations lors de promenades en voiture hippomobile, cette manière précautionneuse de se courtiser permet d'éviter l'outrage aux bonnes mœurs. De toute façon, le problème de la proximité des corps ne se pose même pas la plupart du temps puisque les fréquentations se font généralement à la maison, au vu et au su de toute la famille[527].

Cette rigidité de mœurs, qui se reflète dans les œuvres de fiction par l'abandon de la représentation du cheval utilisé comme monture, a de quoi surprendre considérant le fait que Lionel Groulx lui-même avait rapporté dans *Chez nos ancêtres* (1920) une pratique équestre courante au temps de la Nouvelle-France consistant à accompagner les dames à cheval :

> L'été, écrit-il, dans les chemins *impassables*, on va souvent à dos de cheval et l'on emmène la femme en croupe. Franquet a vu ce spectacle en 1753 à Saint-Sulpice où les fistons de la paroisse qui portaient une bourse aux cheveux, un chapeau brodé, une chemise à manchettes, des mitasses aux jambes, conduisaient en croupe leur blonde à l'église. Le docteur Hubert La Rue raconte qu'au commencement du dix-neuvième siècle, la coutume existait encore à l'île d'Orléans de se rendre au feu de la Saint-Jean, à cheval, les femmes en croupe derrière leur mari[528].

[525] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 44.
[526] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 53.
[527] Cela dit, une fois mariés, les nouveaux époux ont bien sûr le droit de se rapprocher en voiture : « II était trois heures du matin quand Eusèbe Landry fit monter sa femme dans sa voiture pour regagner son logis. Il la souleva sans peine à bras tendus et la trouva légère comme une enfant. Il s'assit près d'elle, prit les guides de la main droite, et, de son bras gauche, l'enlaça avec tendresse, l'attirant à lui dans une étreinte aussi forte que douce. Ils firent, en silence, serrés l'un contre l'autre, le long trajet qui les séparait de leur demeure. » B. Lamontagne-Beauregard, *Un cœur fidèle*, p. 80.
[528] L. Groulx, *Chez nos ancêtres* [En ligne]. L'auteur souligne et précise la source de ses informations : Benjamin Sulte, *La Saint-Jean-Baptiste*, (M. S. R. C.) p. 8. Pamphile Le May rapportait la même tradition dans le cadre des festivités de la Saint-Jean : « […] d'après le docteur LaRue " […] [l]a coutume était de s'y rendre à cheval, les femmes en croupe derrière leurs maris." » P. Le May, *Fêtes et corvées* [En ligne].

À l'évidence, les us et coutumes ont bien changé depuis la montée fulgurante du cléricalisme[529] au Québec dans la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est dire que le clergé canadien-français, omniprésent, omniscient et omnipotent, s'immisce jusque dans la conscience des intellectuels et des écrivains pour les forcer à représenter le monde, hommes et chevaux compris, d'une manière qui serve leur cause[530]. À compter des années 1930, les auteurs s'autonomiseront graduellement par rapport à ce pouvoir de contrainte, ce qui leur permettra d'exprimer leur vision personnelle des relations humaines, amoureuses ou autres, et les chevaux de papier y trouveront bien leur compte.

Par exemple, si dans *Juana, mon aimée*[531] (1931) le régionaliste Harry Bernard vient en quelque sorte renforcer la propagande « men[ée] à l'époque en faveur du retour à la terre et de la

[529] Au sens restreint le terme signifie « l'immixtion du clergé dans la politique » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008). À ce sujet, le sociologue Bertrand Rioux écrit : « [Le cléricalisme] prend prétexte de la primauté du spirituel sur le temporel et de la subordination accidentelle de l'État à l'Église pour se substituer à la conscience individuelle et à la compétence des organismes de la société politique dans les décisions à prendre. Il tend à dévaloriser les fins spécifiques des sphères diverses de l'activité humaine au profit d'une régulation morale et religieuse immédiate. Il saute facilement par-dessus le moment propre de l'autonomie du temporel et du créé selon ses principes d'agir et ses fins propres ». Bertrand Rioux, « Réflexions sur notre chrétienté », *Cité libre*, XI^e année, n^o 31, novembre 1960, p. 13-16, dans Claude Racine, *L'anticléricalisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise HMH Ltée, coll. « Littérature », Les cahiers du Québec, 1972, p. 17.

[530] Dans son ouvrage *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre – 1920-1959*, Pierre Hébert emploie une métaphore chevaline pour rendre compte de cet appesantissement de la *doxa* sur les lettres canadiennes-françaises dans la décennie 1920. D'un côté, le pouvoir clérical est représenté par un « cheval puissant et de bonne race » : « [C]ette association de la puissance et de la lourdeur, c'est bien le pouvoir qui, laissé à lui-même, s'accroît et devient de plus en plus oppressant […]. » (p. 73) De l'autre, les intellectuels et écrivains jouent le rôle d'un taon qui indispose le lourd animal, le harcelle, image parfaite du « contre-pouvoir » (p. 74). Citant Montesquieu, Hébert écrit : « Pour qu'on ne puisse abuser du pouvoir, il faut que, par la disposition des choses, le pouvoir arrête le pouvoir. » (p. 73) Poursuivant sa réflexion sur la censure cléricale au temps du régionalisme, il file la métaphore : « Est-ce à dire que durant ces années 1920, on ne voie aucun écrivain sortir, littéralement et littérairement, des sentiers battus? Dans un sens, la marche assurée du cheval puissant et lourd, qui n'a pas rué une seule fois, chassant plutôt d'un coup de queue l'insecte désagréable, reflète l'image d'une orthodoxie littéraire accomplie. Pour juste qu'elle soit, cette uniformité thématique et esthétique n'exclut pas la piqûre de quelques taons; sans ébranler la prééminence cléricale de la littérature, ils soulèveront des réactions, des oppositions fort dérangeantes. » P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 74.

[531] Harry Bernard, *Juana, mon aimée. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Albert Lévesque, Librairie d'Action canadienne-française, 1931], nouvelle édition, Montréal, Librairie Granger frères limitée, 1946, 212 p. Désormais, et sauf exception, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JMA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

colonisation de l'Ouest[532] », il nage par ailleurs résolument à contrecourant de la grande vague de fond régionaliste en présentant en marge de la thèse agriculturiste une aventure amoureuse plutôt audacieuse pour l'époque. Lors d'une chevauchée, Raymond Chatel fait la rencontre d'une jeune fille dont il s'éprend subitement. Sa « Juana, petite fée de la prairie, déesse de la moisson, reine de [s]on rêve inachevé » (*JMA*, 53) le subjugue :

> Un corps nerveux, mince, presque androgyne. Des mains parfaites. Des yeux graves, d'un gris sombre, qui paraissaient bleus à certains moments. Je l'enveloppai toute, d'un regard rapide, et elle soutint l'examen. Elle était sûre d'elle. Pas un muscle n'avait bougé dans son visage. Je n'essaierai pas de tracer son portrait. Pourrais-je fixer la mobilité des traits, l'éclat lumineux des yeux, l'ambre de la peau? J'ai connu cette femme, je l'ai aimée, et je ne saurais dire son attirance, ni le charme particulier qui émanait d'elle. (*JMA*, 56-57)

La monture de cette « merveilleuse créature » (*JMA*, 56), qui n'a rien de commun avec La Grise, est un petit cheval bai, « un de ces chevaux du pays appelés "cayuses" » (*JMA*, 58). Par le biais de la représentation d'un sujet chevalin originaire de l'Ouest, l'auteur parvient discrètement à insérer dans son récit deux éléments complémentaires qui contreviennent au code régionaliste, soit l'amour de la liberté et la liberté de l'amour :

> J'avais tellement pris l'habitude de considérer le pays comme mien. C'était mon domaine. De vastes espaces où je pouvais chevaucher à bride abattue, m'abandonnant au galop du cheval, sans savoir où j'allais. Je fermais les yeux et il me semblait que le vent m'emportait, loin de tout. Et voici que, dans le pays de mes jeux, je découvre un homme! (*JMA*, 55-56)

Cette cavalière aux « lèvres finement arquées, rouges au point de paraître saignantes » qui révélaient « l'impatiente ardeur dont tout son corps vibrait » (*JMA*, 57) serait en quelque sorte la

[532] « On peut regretter […] que le narrateur n'ait pas réussi à rester en dehors du débat des époux Lebeau sur la colonisation. Il a failli une seule fois et cela suffit à donner à l'ensemble du tableau valeur de plaidoyer. » Jean-Paul Lamy, « Juana, mon aimée », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne], 2e édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1987, http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=01312&cv=01&qid=sdx_q0 (page consultée le 12 juillet 2019).

sœur cadette de Dorothée Meunier que l'on retrouve dans le roman *Les demi-civilisés*[533] (1934) de Jean-Charles Harvey, dernier roman à être officiellement frappé par la foudre censoriale au Québec[534]. Il s'agit cette fois d'une écuyère chevauchant au cœur de la ville (lieu interdit aux Grise, s'il en est un). Cette fille « [s]incère, expansive et volontaire » (*DC*, 106) fait naître chez le protagoniste une « haute passion » (*DC*, 126): « Dorothée passait à cheval. Elle vint droit à moi, souriante, divine. Le vent agitait la crinière souple de la bête et la chevelure noire de la femme, et c'était fort joli […]. » (*DC*, 62) Un peu plus loin, le jeune homme fait part de l'émoi que suscite en lui cette vision : « Elle fit le tour du parc, splendide, traça un cercle entier et revint passer devant moi en galopant. » (*DC*, 64) Des paroles de la jeune femme lancées « à la volée » lui révèlent d'un coup son destin : « "Enfin, je vais marcher dans ta lumière, soleil de la pensée, soleil de la nature et soleil de l'amour!"» (*DC*, 65) Une fois de plus, nous retrouvons un personnage féminin d'une grande sensualité. Femme « ardente » (*DC*, 164) au « chaud regard » (*DC*, 43), « infiniment désirable » (*DC*, 83),

> Dorothée était si mince, si svelte, et mise avec tant de goût, qu'elle paraissait grande malgré sa petite taille. On ne pouvait soutenir avec indifférence son regard, étrange et clair. Des paupières, légèrement bridées à l'orientale, sur des prunelles à fleur de tête, lui donnaient un grand charme. Et quelle bouche! Une bouche bien en chair, dont la lèvre inférieure, à la fois molle et dédaigneuse, était gonflée de volupté. (*DC*, 44)

Dans le passage suivant, qui rappelle la prose sentimentale de Joseph Marmette, Harvey renoue en quelque sorte avec la tradition dix-neuviémiste qui faisait de l'amour un thème à célébrer. Pensant à sa douce dont le « regard aussi tendre que le rayonnement des roses mettait du parfum partout où il se posait » (*DC*, 164), Max Hubert jouit de son bonheur d'aimer :

---

[533] Jean-Charles Harvey, *Les demi-civilisés, roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Totem, 1934], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO roman », 1996, 205 p. Désormais, et sauf exception, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[534] Il s'agit selon Yves Lavertu du « dernier cas de censure officielle du clergé à l'encontre d'un ouvrage littéraire québécois » (p. 179). Voir à ce sujet Yves Lavertu, « Les demi-civilisés », dans P. Hébert, Y. Lever et K. Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec […]*, p. 179-183.

> J'étais si heureux de la regarder que j'avais peur de rompre le charme en parlant. Il me semblait que plus rien n'existait au monde que cette créature qui eût suffi à remplir dix vies comme la mienne. Les souvenirs de nos intimités anciennes m'assaillaient par masses. Tous ses jolis mots qu'elle savait si bien dire ou écrire, me revenaient ensemble. […] À ce moment-là, pensais-je, notre amour était si haut, si vaste, si brûlant et si véhément, qu'aucune expression humaine n'eût pu le décrire. (*DC*, 163)

Pour en revenir à La Grise (ce qui peut sembler dommage après avoir goûté aux admirables voltes et enivrantes cavalcades de jeunes filles en fleur…), retenons qu'elle est impliquée en tant que cheval de transport dans de nombreux événements sociaux, à caractère religieux pour la majeure partie (messe dominicale, messe de minuit, mariage, baptême[535], funérailles…), mais également de type culturel (fréquentations, veillées chez la parenté, promenade d'invités distingués…).

Quoiqu'elle prenne part à des courses attelées qu'organisent entre eux les habitants dans les rangs de la paroisse[536], La Grise n'est certainement plus ce cheval fougueux galopant à l'aventure que nous avons connu jadis[537]. C'est une bête qui marche toujours dans le même sillon, enchaînant toujours les mêmes « évolutions monotones d'un bout à l'autre du même champ[538] », selon l'expression du père de la Grise « à Chose » (*AG*, 27). Malgré qu'on nous le montre toujours souriant à belles dents, ce type de cheval ne semble pas tellement s'extasier. En

[535] « Un fils est né! C'est le premier, ou le dixième, ou dix-huitième... Plus il y en a, plus on est heureux. On mettra une rallonge à la table; et, l'année suivante, c'est infaillible, la terre rapportera davantage. » A. Rivard, « La grand'chambre » [En ligne].

[536] À noter que ces courses amicales auxquelles prend par La Grise n'ont rien en commun avec les courses de chevaux organisées dans les petites villes de province ou dans les grands centres urbains à la même époque. D'ailleurs, il est assez mal vu d'assister, en tant que spectateur, à ce type de divertissement, comme on peut le voir dans *La terre vivante* (1925) de Harry Bernard. Lorsque le vieux terrien Siméon Beaudry apprend que sa fille Lucille (dont il réprouve le choix de vie : jeune femme émancipée qui travaille en ville, à Saint-Hyacinthe) préfère « aller à Saint-Pie, où ils ont des courses de chevaux » plutôt que de venir passer le dimanche à la maison paternelle avec ses sœurs, il s'exclame : « Les enfants d'aujourd'hui, […] c'est tout dénaturés… On dirait qu'ils ont des roches à la place du cœur… » H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 135 et 139.

[537] L'allusion au « trot *mesuré* des chevaux » de type la Grise n'est pas rare dans le corpus régionaliste. P. Le May, *Fêtes et corvées* [En ligne]. Nous soulignons.

[538] Fondation Lionel Groulx, Cahier IV, p. 6, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 7.

vérité, ses plaisirs se réduisent à une part congrue de son existence, s'ils n'en sont pas tout simplement absents, comme le suggère Josette (Joséphine Marchand) dans un conte de Noël très ambigu publié dans *la Patrie* le 24 décembre 1887. À une exception près[539], l'on ne trouvera plus aucun texte du genre dans les années fastes du régionalisme (1910-1930). En voici un extrait :

> On est à la Noël. […] c'est comme une procession, ce long cortège de traîneaux venant de toutes parts, s'acheminant tous vers l'église du village. La rosse qui les tire, indifférente au froid comme à la gravité de l'heure, trotte sans hâte, d'un pas égal et rythmé. De ses naseaux l'haleine s'échappe en fumée lumineuse; mais cette ressemblance lointaine avec les coursiers olympiens, dont les narines flamboyantes lancent des éclairs, en est une bien trompeuse cependant, car, voyez la pauvre bête — par exemple la dernière là-bas, avec cette lourde charge — les ardeurs guerrières sont depuis longtemps mortes en sa vieille charpente. D'un contentement égal elle porte au marché les poches pleines, ou, comme en ce moment, la famille à la messe de minuit. Le pauvre cheval n'est pas né du printemps. Cette demi-douzaine de marmots qu'il traîne là, et d'autres encore qu'on a laissés à la maison, s'il ne les a pas vus naître, du moins les a-t-il tous, chacun à son tour, menés à l'église petits infidèles, pour les en ramener petits chrétiens. […] Élément obligé des joies de la famille, il conduit aujourd'hui « les enfants » à la messe de minuit […]. […] le père, dès qu'on est arrivé, descend le premier et se met en devoir de tirer les petits de l'encombrement des « robes » […]. Et pendant qu'on l'attache, les mioches, rangés sur le perron de l'église […] regardent et se disent tous bas : — Pauvre Bidou, il ne verra rien[540]!

Qu'on se le tienne pour dit : La Grise des Groulx et « sous-Groulx[541] » a de quoi jalouser le bondissant coursier noir au frein couvert d'écume des Marmette et compagnie!

2.4.2.2.6 Le faire de La Grise : le rôle thématique psychosocial

Outre le fait de s'acquitter de nombreux rôles associés aux travaux de défrichement et de ferme, au transport en milieu rural et à la sociabilité villageoise, La Grise joue un rôle essentiel

[539] Il s'agit du cas de *La Scouine* (1918) d'Albert Laberge, dont nous parlerons ultérieurement.
[540] J. Marchand (Josette), « Noël au pays », *la Patrie*, 24 décembre 1887, p. 2; Contes *de Noël*, dans J.-Y. Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec*, [En ligne].
[541] J.-C. Harvey, « Les Rapaillages […] », *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, p. 96.

sur le plan émotif. En tant qu'animal domestique, elle est « regardée comme de la maison » (*AG*, 26), selon l'expression de Lionel Groulx. Sa famille humaine y est très attachée. Il n'est pas rare d'entendre un propriétaire l'appeler « ma » Grise. Dans un des contes de Sylva Clapin, un dénommé Aristide évoque la présence de son cheval en disant « mon César[542] », tandis que dans celui de Jovette Bernier, Anthime Jacques dira au sujet de sa princesse chevaline « ma "Cendrillon"[543] ». Dans la vaste majorité des cas, les propriétaires s'enorgueillissent de posséder une belle et bonne bête :

> Ils montèrent dans une calèche bien vernie et le cheval rouge, gras et luisant, partit à toute vitesse. De son enfance paysanne, Sydroid Douaire avait conservé la passion des beaux chevaux et il en gardait toujours dans son écurie deux ou trois qui faisaient l'admiration de la paroisse[544].

L'attachement aux chevaux se reflète aussi dans l'intérêt que les habitants prennent à parler d'eux. Lors de rencontres sociales, « [l]es hommes s'assoient et causent […] des chevaux et de la récolte[545] ». « Que de soirées d'hiver passées à raconter les exploits des meilleurs chevaux et les rivalités réjouissantes de leurs propriétaires[546]! », de s'exclamer Georges Bouchard.

Par ailleurs, les marques d'amitié adressées à La Grise sont nombreuses dans les récits régionalistes. Elles proviennent le plus souvent des personnages masculins puisque ce sont eux qui, à l'ère du cheval[547], sont les plus susceptibles de côtoyer la bête[548]. Dans le conte « Le vieux

---

[542] S. Clapin, « La savane » [En ligne].
[543] J.-A. Bernier, « Où souffle le vent de la mer », p. 24-25.
[544] L.-P. Desrosiers, *Nord-Sud*, p. 33.
[545] P. Le May, *Fêtes et corvées* [En ligne]. Il s'agit d'un motif récurrent dans les récits régionalistes : tandis que les femmes se réunissent entre elles pour échanger sur des intérêts communs, « du côté des hommes l'on parl[e] chevaux ». D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 240.
[546] G. Bouchard, « Le maquignon », p. 71.
[547] Selon Martin Baron, « l'ère du cheval » correspond à la période allant de 1850 à 1960. M. Baron. *L'éloge de* la Grise *: le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*.
[548] L'univers des chevaux est un univers d'hommes au début du XX^e^ siècle, comme en témoigne Jean Charbonneau dans l'un de ses récits : « Ce soir de la veille de Noël, le petit Jean eût bien voulu être grand comme son père, vigoureux comme lui, pour mener le cheval bai par les routes poudreuses. » J. Charbonneau, « Conte de Noël (pour les petits) » [En ligne].

cheval » de Damase Potvin, le narrateur nous fait pénétrer dans le « domaine » du père Dufour (étable, grange, porcherie, bergerie), un lieu privilégié où il « était heureux et son âme de vieux terrien goûtait des moments d'ivresse[549] ». Grand amoureux des animaux à l'instar de nombreux personnages des récits brefs régionalistes, l'homme « parl[e] à ses bêtes comme à des êtres humains[550] ». Il s'adresse notamment à son vieux cheval à maintes reprises à la manière d'un ami[551]. Sans nécessairement se confier à La Grise à voix haute, certains personnages apprécieront tout de même sa présence amicale et le signifieront à leur manière, comme on le constate dans cet exemple tiré du roman *Le Français* (1925) de Damase Potvin :

> Seul, il [Jean-Baptiste Morel] ne pouvait traduire ses sentiments que par les regards attendris qu'il jetait aux terres, le long de la route. Ce qu'il apercevait, aux dernières clartés du jour, lui paraissait frais, calme et sain, comme il se sentait lui-même en ce moment. […] Il regretta à cette heure de n'avoir plus de confident à qui exprimer sa joie. Il se contenta de dire tout haut, en agitant les cordeaux d'une série de petits coups secs qui firent cliqueter le mors brillant de la bride : « Allons, allons, mon Blond!... marche, marche, on arrive, là!... »[552]

On remarque par ailleurs que l'affection du personnage masculin pour son cheval s'exprime souvent par le biais de remarques rudes, par souci de ne pas paraître trop sentimental, ce qui pourrait être perçu comme un manque de virilité dans le contexte de l'époque[553]. C'est alors au narrateur que revient la tâche de révéler les vrais sentiments du protagoniste, comme dans cet extrait tiré d'un roman d'Ernest Choquette : « Marche donc, Rougeaud… Marche donc, mon

[549] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 92.
[550] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 92.
[551] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 94.
[552] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 198-199.
[553] Les préjugés relatifs aux genres sexués (masculin/féminin) étaient courants dans la société patriarcale du début du XX^e^ siècle. Dès le bas âge, les garçons apprenaient à cacher leurs émotions, comme en témoigne Georges Bouchard : « Ces enfants ne redoutent pas plus les secousses de la charrette au passage des rigoles que les chardons qui menacent leurs pieds nus. Habitués jeunes aux travaux de la terre, ils ont la fierté de leur état. Ils ne voudraient pas proférer une plainte de peur de s'entendre dire "qu'ils ne feront pas des hommes." » G. Bouchard, « Les foins », p. 106.

paresseux… Et, avec une longue tige d'herbe Saint-Jean arrachée au rebord du chemin, le père de Beaumont, autant pour caresser que pour stimuler, aiguillonnait le pas de son vieux cheval[554]. »

En tant que membre de la famille, La Grise est traitée aux petits soins. Par exemple, rentré chez lui en plein cœur d'une vigoureuse tempête de neige, le père Morel s'empresse d'aller « à l'étable dételer et soigner son pauvre cheval épuisé[555]… » Dans « Le semeur », Georges Bouchard met en scène le père Thomas qui, « [d]e l'étable, où il a donné une bonne portion d'avoine à ses chevaux, […] se dirige vers son champ, une charge de blé au dos[556] ».

Par ailleurs, on s'enorgueillit d'avoir un cheval de type La Grise comme partenaire dans la vie de tous les jours. Les offres d'achat sont perçues comme des insultes, comme nous en donne un exemple Arsène Bessette dans *Le débutant* (1914). La scène nous montre le père Gustin conduisant une grappe de citadins chez l'oncle Batèche pour une partie de plaisir « aux sucres » : « Ce fut le père Gustin, le doyen des cochers du village, connu de dix lieues à la ronde, comme il le disait à qui voulait l'entendre, pour avoir les meilleurs chevaux du pays, qui amena les visiteurs. Le financier Boissec lui offrit une somme fabuleuse pour sa jument grise; mais *la grise* n'était pas à vendre. [557] » Un peu plus loin dans le récit, on trouve à nouveau l'évocation de La Grise. Cette fois, la présence du cheval est signalée à l'intérieur d'une incise, ce qui indique qu'il s'agit d'une information importante que l'auteur souhaitait mettre en évidence : « Le soir arriva et le père Gustin, avec sa jument grise, vint chercher les voyageurs qui devaient retourner à Montréal par le train de sept heures[558]. »

---

[554] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 91.
[555] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 36.
[556] Georges Bouchard, « Le semeur », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 98.
[557] A. Bessette, *Le débutant […]*, p. 67. L'auteur souligne.
[558] A. Bessette, *Le débutant […]*, p. 70.

Dans « Les adieux de la Grise » parut pour la première fois en janvier 1915 dans le *Bulletin du parler français au Canada* et reproduit dans *le Nationaliste* le 7 mars de la même année, Lionel Groulx racontait le départ tragique d'une vieille jument qui, malgré tous les bons services rendus à la famille pendant plus de vingt-cinq ans, avait été vendue à l'acheteux de guenille pour une somme dérisoire. Ce faisant, on la privait d'une fin de vie paisible et honorable. La morale de l'histoire : interdiction de vendre les vieux chevaux de ferme. En son temps, ce conte avait marqué les esprits. Les écrivains qui marchèrent dans le même sillon à la suite de Groulx se souvinrent longtemps de la leçon et chacun la répéta à sa façon, comme nous l'avons vu chez Bessette.

Il en va de même chez Ernest Choquette. La même année de la parution des *Rapaillages*, ce dernier exploite le thème du départ du cheval dans son roman à thèse *La terre* (1916). Par l'entremise de son narrateur, l'auteur explique en quoi ce sujet est si important en regard de l'esthétique régionaliste :

> Ces vieux paysans de race, les choses seules de la terre les absorbent; toute leur histoire se résume aux évènements de leur paisible vie rurale. Or il est pour eux peu d'événements aussi importants que la vente ou l'achat d'un cheval. Ils en gardent longtemps le souvenir, et celui qui, pour quelque motif que ce soit, fait glisser pour la dernière fois la barrière de l'enclos sur le départ définitif de l'un de ces fidèles traîneurs de charrue, celui-là trouve toujours amer son prochain repas[559].

L'épisode que raconte Choquette à ce sujet et qui se déploie sur huit pages du récit se résume ainsi : Lucas Beaumont, en sa qualité de fils aîné, a hérité de la terre paternelle. Devenu alcoolique, il peine à gérer adéquatement la ferme et s'endette au point de devoir vendre un vieux cheval. Éplorée, sa femme Marcelle se confie au père Beaumont :

[559] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 94-95.

> Leur bon Rougeaud que Lucas avait secrètement vendu, et qu'elle avait vu traîné au bout d'un licou, comme on remorque une épave, racontait-elle douloureusement. Au sortir du parc, le vieux cheval, dressé par une longue habitude de vingt ans, avait voulu s'engager dans le petit sentier qui conduisait au hangar; il s'était arcbouté un instant sous la traction, mais comme l'autre, l'étranger, avait tendu plus durement la corde, il l'avait suivi vers la grande route, la tête basse… Puis Lucas avait fermé doucement la barrière; longtemps il s'y était tenu appuyé en suivant des yeux le vieil ami qui s'en allait… […] Il en avait pourtant tant besoin pour les récoltes, les labours… un cheval qui était si doux, si commode. Oh! cette boisson maudite[560].

À cette triste nouvelle, le père Beaumont se rend aussitôt chez Samuel Desautels, l'acheteur de « leur pauvre Rougeaud » dans l'espoir de « le racheter pour le ramener à son ancien parc, lui entr'ouvrir la barrière, comme il le faisait autrefois avec une tape amicale aux flancs, la rude journée de labour finie[561] ». Ses motivations? L'amour de la bête, bien sûr, mais également un profond sentiment de compassion : « Ce n'est pas simplement pour lui, pour Lucas, pour Marcelle, qu'il caresse en marchant ce projet, c'est pour le vieux Rougeaud lui-même, qu'il se représente rudoyé là-bas, voué sans pitié, malgré sa vieillesse ou à cause de sa vieillesse, aux seules pénibles besognes[562]. » En se rendant chez l'acheteur, le protagoniste repense à la vie du cheval. Si cette rétrospection lui permet de faire le bilan de sa propre existence de terrien, elle lui permet aussi de prendre conscience de son sentiment de dépossession et du danger de finitude qui guette.

> Vingt ans, avait comptés Marcelle… En effet, c'était bien exactement l'âge de Rougeaud, le père de Beaumont s'en souvenait à présent… Depuis vingt ans donc, ils avaient partagé en quelque sorte toutes les joies et les tristesses de la carrière agricole : joies des brises rafraîchissantes, des pâturages et des fourrages abondants; tristesses des automnes pluvieux et des labeurs harassants dans les chaumes détrempés. Et poursuivant plus loin le rapprochement, il s'apercevait tout en marchant que le sort avait fini par pareillement les déraciner tous deux, les arracher à leur vieille terre et les éparpiller[563]…

[560] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 92-93.
[561] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 93-94.
[562] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 94.
[563] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 94.

Arrivé chez Desautels, Beaumont négocie le rachat du cheval sans cacher ses sentiments : « Je te l'aurais racheté un bon prix; vois-tu, c'est moi qui l'ai élevé… Oui, tu ne sais pas ce que cela me fait de le savoir absent de son parc… Il me semble que Lucas n'aurait pas dû… mais selon que tu le soupçonnes toi-même, il n'était plus libre[564]. » Compatissant, Desautels partage une expérience semblable qu'il a vécue récemment : « Je comprends bien ça, allez, père de Beaumont. C'est comme pour la vieille Grise que j'ai été obligé de vendre, l'an dernier, à Remy… Croiriez-vous que je ne passe pas une fois chez lui sans la chercher tout de suite des yeux, sans examiner si elle ne manque point d'herbe[565]… » La vente conclue, homme et cheval prennent le chemin du retour : « Marche donc, mon paresseux! Le père de Beaumont le gourmandait doucement, l'esprit ailleurs… "Avance donc."[566] »

Quelques années après Choquette, c'est au tour d'Adjutor Rivard de reprendre à son propre compte le topo de l'interdiction de vendre le cheval de ferme dans le conte « Le travail » qu'il intègre à son recueil *Chez nos gens* (1918). L'intrigue se résume à peu de chose. Après avoir travaillé « quarante années durant, par les bons comme par les mauvais jours, hiver et été, pluie, neige ou soleil, sans relâche » sur une terre du cinquième rang de la paroisse, le vieil Anselme Letiec veut se faire rentier. Il projette de tout vendre pour s'acheter une maisonnette au cœur du village où il pourra « achever là sa vieille vie » en compagnie de sa femme Catherine. Dans l'attente de trouver preneur pour sa terre, il vend son « *roulant* » : « les bêtes, les voitures, les instruments, les meubles ». Dès le premier soir de sa nouvelle vie d'homme retraité, Anselme s'ennuie déjà de sa vieille jument :

> L'homme a laissé s'éteindre sa pipe; la femme, le menton dans les mains, regarde, sans voir, vers l'horizon. Après quelques instants, Anselme murmure :

[564] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 95.
[565] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 95.
[566] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 96.

— C'est notre voisin Ladouceur qui a acheté la Grise.

— Une bonne bête, dit Catherine.

— Sur la grosse voiture, elle n'a pas sa pareille, malgré son âge.

— Et, pour le labour, il est difficile de tracer plus droit qu'elle. Elle a ça dans le pied.

— On aurait peut-être pu la garder, dit Anselme à mi-voix[567].

Le lendemain, réveillé à l'heure des poules, l'homme n'arrive pas à faire la grasse matinée :

> [I]l eut beau se tourner et se retourner, se dire qu'il était rentier, que c'était bien vrai, qu'il n'avait rien à faire, le sommeil ne vint pas. […] Il voulut ne penser à rien; mais toujours il revoyait la Grise qui s'en allait, la tête basse, emmenée par Ladouceur... Plus moyen de dormir! C'était ennuyeux […]... Il se leva[568].

Dehors, rien à faire. « Pas une poule dans la cour, pas une vache dans le parc, pas un cheval à l'écurie. » Un hennissement en provenance de chez Ladouceur le questionne : « C'était peut-être la Grise? peut-être la Grise s'ennuyait-elle[569]? » Désœuvrés, sa femme et lui regrettent leur décision de mettre fin à leur vie de cultivateurs. Heureusement, il n'est pas trop tard pour bien faire. Ici, l'habitant n'aura pas sur la conscience la fatale erreur commise dans « Les adieux de la Grise » : « Une heure après, Anselme Letiec revient de chez Ladouceur. Mais qu'est-ce que cela? Il tient une bride, et au bout de la bride il y a la Grise! » Entrant dans l'étable, la jument « fait entendre un petit hennissement de joie[570] », en guise de remerciement, sans doute. Tout est bien qui finit bien.

Si par attachement l'on ne souhaite pas vendre La Grise, on veut encore moins qu'elle meure. De fait, les questions de la vieillesse et de la mort du cheval de ferme interpellent les régionalistes puisqu'elles sont directement liées à l'enjeu central du mouvement : la survivance.

[567] A. Rivard, « Le travail » [En ligne].
[568] A. Rivard, « Le travail » [En ligne].
[569] A. Rivard, « Le travail » [En ligne].
[570] A. Rivard, « Le travail » [En ligne].

Si les Canadiens français doivent durer, leurs chevaux aussi, nécessairement. Par conséquent, la perte d'un cheval, de quelque nature qu'elle soit, est toujours vue comme une catastrophe. Dans *La terre vivante* (1925) de Harry Bernard, l'habitant Delphis Surprenant en est affligé : « On a brûlé la nuit passée, et j'sais pas ce qu'on va devenir? La maison brûlée, la grange et l'étable brûlées, toute la récolte, un cheval de mort… Une vraie désolation[571]! » Même scénario dans « Le crieur » de Georges Bouchard qui annonce aux portes de l'église : « Il y aura une corvée mercredi chez ce pauvre José à Baptiste à Noël, qui a eu le malheur de perdre son cheval avant d'avoir fini ses foins[572]. »

En fins stratèges, les écrivains régionalistes récupéreront ces sujets délicats de manière à leur faire servir la cause. C'est ainsi que les thèmes reliés à la fin de la vie, humaine ou animale, seront paradoxalement porteurs de l'idée de continuité. Cette dernière se déclinera de diverses façons dans les récits du terroir.

Dans son célèbre récit « Le vieux cheval », un texte primé dans un concours littéraire régionaliste français[573] qui parut d'abord au Québec dans *la Revue nationale* de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal en 1920[574], puis dans *le Terroir* en 1922[575], pour ensuite être intégré au roman *Le Français* en 1925 avec quelques variantes[576] et publié à nouveau en 1927, en recueil cette fois, dans *Sur la Grand'Route*, Damase Potvin innove. L'idée de l'interdiction de la vente

[571] H. Bernard, *La terre vivante. Roman canadien*, p. 57.
[572] Georges Bouchard, « Le crieur », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 31.
[573] « Cette nouvelle où apparaît le véritable langage populaire des campagnes canadiennes-françaises a été primée (Prix du Ministère de l'Instruction Publique) dans un concours littéraire de la Société des Écrivains des provinces de France et elle a paru dans *La Renaissance Provinciale* de Bordeaux. » D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 89, note de bas de page.
[574] Damase Potvin, « Le vieux cheval (Mention au concours) », *La Revue nationale*, Montréal, La Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, vol. 1, n° 10, octobre 1920, p. 12-13.
[575] Damase Potvin, « Le vieux cheval », Québec, *le Terroir*, juillet 1922, p. 114-120.
[576] Damase Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 241-246.

de La Grise étant désormais acquise, il propose une variante au thème du départ du bon cheval de ferme : il est strictement défendu de tuer le vieil animal, à condition bien sûr qu'il ne soit pas souffrant. Ainsi le devoir de l'habitant est-il de mettre tout en place pour lui assurer une vieillesse confortable, jusqu'à ce qu'une mort douce s'en suive, tout naturellement. De passage sur la ferme du père François Dufour, un visiteur fait la rencontre inattendue du vieux Blond, « un fantôme de cheval[577] » qui, selon toute vraisemblance, n'« en a pas pour longtemps à vivre ».

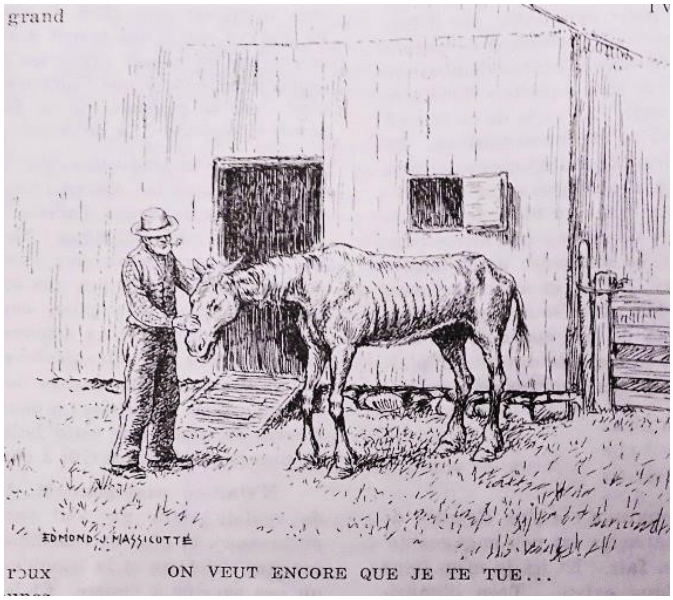


Fig. 7 – « On veut encore que je te tue… » Damase Potvin, « Le vieux cheval (Mention au concours) », *La Revue nationale*, Montréal, La Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, vol. 1, n° 10, octobre 1920, p. 12.
Dessin d'Edmond Massicotte.

À la remarque du nouveau venu qui prétend qu'euthanasier la pauvre bête serait faire « acte d'humanité[578] », son hôte répond en émoi : « "Tuer l'Blond; ah! mon ami, vous savez pas c'que vous dites-là… Tuer l'Blond…" » S'adressant à son cheval, après lui avoir tendu « une touffe de mil mêlé de trèfle alcique » et lui avoir « caress[ssé] amoureusement les quelques longs et rudes

[577] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 93. La prochaine citation se trouve à la même page.
[578] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 93. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.

poils qui restaient encore de la crinière[579] », le père Dufour se veut rassurant : « Ais [*sic*] pas peur, va, mon pauv'vieux Blond; tu mourras d'ta belle mort… Tu souffres pas, hein, icitte… Tu sais comme j'ai ben soin d'toé[580]… » Tout semble en effet avoir été aménagé pour le plus grand confort de la vieille bête : un enclos à l'ombre de la grange et, à l'intérieur de l'écurie, la meilleure stalle de toutes. Cela expliqué à son interlocuteur, le vieux terrien lui raconte le triste épisode où, succombant aux pressions de l'entourage, il avait tenté de mettre fin aux jours de son compagnon. Au moment d'accomplir le geste funeste, le regard attendri de l'animal l'avait empêché de passer à l'acte :

> Blond s'tenait dret su ses pattes, comme vous l'voyez-là. J'pris mon fusil que j'mis pas mal de temps à charger et à ajuster, comme vous pouvez bin l'penser. Mais i fallait bin en finir… J'tremblais comme une feuille; j'épaule et j'vise… J'étais à vingt-cinq pas quasiment de Blond. Par quel adon, j'm'l'demande, mais v'la-ti pas qu'mon ch'val, juste à c'moment-là, tourne la tête d'mon côté et qu'i m'regarde juste comme j'allais tirer. J'vois ces deux bons grands yeux vitreux qui m'r'gardaient. On aurait dit qu'la pauv'bête pleurait… Ah! quand j'y pense! J'ai vu, dans ces yeux-là, toute l'histoire d'ma terre; et j'm'mis à pleurer quasiment, moé itou[581]…

Le conteur poursuit en relatant l'histoire du cheval depuis son plus jeune âge. À l'instar de la Grise de Groulx, le Blond avait été de tous les travaux de débardage en forêt, d'essouchage, de culture de la terre et de survie quotidienne qui avaient permis l'établissement de la famille Dufour. On peut voir le passage suivant comme le plus éloquent résumé de tout le programme que doit suivre toute Grise digne de ce nom, et qui est aussi celui du Canadien français, cheval et homme engagés côte à côte dans la même grande aventure agriculturiste :

> Jai [*sic*] élevé Blond; c'était, dans ce temps-là, un beau poulain et c'est avec lui qu'j'ai ouvert c'te terre. J'étais déjà pas une jeunesse et j'vous assure qu'on en a arraché. C'était une terre dure; du bois partout, des savanes, des fardoches, des aulnes d'in bout à l'autre. I a fallu tout arracher ça, tout égoutter ça, labourer ça,

[579] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 93-94.
[580] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 94.
[581] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 96.

> semer ça… R'gardez la maison là-bas, c'est fait du trécarré à la route. C'qui en a du travail là d'dans! Et c'est avec Blond qu'j'ai fait tout ça. L'été, on faisait d'la terre, on labourait, on harsait. Puis, on faisait les foins et les récoltes; ensuite, v'naient les labours d'l'automne et on faisait encore d'la terre jusqu'aux premières neiges. L'hiver, on charriait du bois ou ben on mettait Blond sur le haspor du moulin à battre et marche, marche, marche toute la sainte journée, pour batte l'grain d'la récolte. Pendant c'temps-là, les jeunesse [*sic*] avaient grandi; les garçons s'étaient mis à aller voir les filles au village. Des soirs, après une grosse journée de battage ou de charriage de bois, i fallait atteler Blond encore et descendre à l'église. C'est avé Blond qu'les garçons ont fait leur jeunesse. I en a deux qui sont mariés, asteur, et c'est avé lui encore qu'on a la terre c'qu'elle est; all'a travaillé, la pauv'bête, pendant vingt-cinq ans, jour et nuit, on peut l'dire. Tous ces champs qu'vous voyez jusqu'à la maison, c'est Blond qu'a fait ça; la maison, la grange, l'étable, c'est lui qu'en a charrié l'bois; c'est lui qu'a marié mes deux garçons qu'ont des enfants; c'grand champ d'blé qu'vous voyez s'étendre jusqu'à la route, c'est l'Blond qui l'a essouché pendant quasiment trois ans de suite. J'l'attelais su'l'grappin aux souches à cinq heures du matin et j'l'dét'lais à huit heures du soir quand on voyait pus rien… et tire don, mon Blond, tire don, toute la journée! Faut dire aussi que j'lui ai jamais donné un coup d'fouet mal à propos. Des fois, j'ai vu qu'i y avait pus d'avoine dans la grange pour lui donner, le soir, après sa journée; eh, ben! j'en avais tellement pitié qu'j'allais lui porter des tranches d'mon pain que j'gardais pour lui au souper. Avec un bon botillon d'foin, ça lui f'sait passer la nuit et i était prêt à r'commencer l'lendemain matin… Ah! quand même, ç'qu'ça été dur, allez[582]!...

Dans la version originale, celle publiée dans *la Revue nationale* (1920) et reproduite dans le recueil *Sur la Grand'Route* (1927), l'histoire se termine par les douces paroles murmurées par le père Dufour à son cheval : « Entends-tu? on voudrait encore que j'te tue, pauv'vieille bête[583]. » Il en va autrement dans la version publiée dans le roman, en 1925 : « Moi, j'avais juré qu'Bob [le Blond] mourrait d'sa belle mort. Et, de fait, pas plus tard qu'deux mois après, je l'ai trouvé raide mort dans un p'tit clos qu'j'lui avais fait, exprès pour lui, en arrière d'la grange ous'qu'i avait pas d'misère, j'vous assure. » Potvin en profite alors pour rendre compte de la réaction d'attendrissement de l'auditoire à ce récit touchant de la fin de vie d'un bon cheval de ferme.

[582] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 96-98.
[583] D. Potvin, « Le vieux cheval », p. 98.

2.4.3 L'avènement de la modernité en milieu rural : un rude coup pour La Grise

2.4.3.1 Abandon du transport hippomobile au profit de l'automobile

L'avènement de la modernité en matière de transport est l'un des périls qui menacent la survivance de La Grise. Vers la fin des années 1920, Marie-Rose Turcot mettait en fiction un drame du genre. Comme nous l'avons déjà vu, un bon percheron noir est mis prématurément à la retraite à cause de la voiture : « [U]n jour vint où le beau Ténébreux fut mis à pied; ainsi l'exigeait la marche des temps vers le progrès moderne. Il dut céder le pas devant un corbillard automobile qui le remercia de ses services : tant il est vrai que les inventions des hommes abolissent la main-d'œuvre et réduisent le nombre des bêtes domestiques[584]. »

Au tournant des années 1940, c'est au tour de Germaine Guèvremont de livrer un plaidoyer contre l'abolition du transport hippomobile dans « Accord », un conte paysan paru d'abord dans la revue *Paysana* en 1939 sous le titre révélateur de « Ode à son cheval » avant d'être publié en recueil dans *En pleine terre* en 1942. Dans *Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique* (1998), Yvan G. Lepage donne quelques explications au sujet de ce « poème en vers libre, composé à la manière de Jean Narrache » :

> Il s'agit d'une sorte d'hymne au cheval, auquel la voiture automobile risque de succéder. La première version, intitulée « Ode à son cheval », est précédée d'une note qui en explicite le sens : « Les jeunes ont proposé au vieux paysan de changer son cheval pour une auto. Écoutez pour savoir comment il prend ça… »[585]

S'adressant directement à la bête humanisée, le vieux paysan fait une sorte de bilan de leur vie à deux :

> On s'connaît ben, nous deux, hein?
> Si on s'connaît ben

[584] M.-R. Turcot, « Chloris et Adhémar », p. 11.
[585] Y. G. Lepage, *Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique*, p. 62.

Depuis tant de temps qu'on vit ensemble[586]!

Outre les nombreuses qualités de La Grise (fière allure, loyale, courageuse, nécessitant peu de soins, sans malice, vaillante, endurante), il se remémore des événements significatifs vécus en compagnie de sa « Gaillarde » (baptême, funérailles). En guise de conclusion, le narrateur fait vœu de survivance envers et contre les forces du « progrès[587] » :

Nous deux, Gaillarde,
On crèvera
Une fois pour toutes.
Mais pas de sitôt.

T'changer pour une auto?

Jamais de la vie!
J'te changerais pas pour ben du monde,
Et encore moins pour une machine[588].

2.4.3.2 Rapport problématique de La Grise au monde urbain

Il n'y a pas que l'avènement de l'automobile qui menace La Grise. L'urbanisation galopante est un autre péril avec lequel elle devra composer au cours des années futures. Si l'on remonte au milieu du XIX^e^ siècle, on trouve chez Patrice Lacombe la première d'une série d'oppositions[589] qui aura cours pendant près de cent ans dans les textes narratifs au Québec : l'opposition ville (industrie/enfer/péril) / campagne (agriculture/paradis/survivance). Les écrivains régionalistes rivaliseront d'ingéniosité pour peindre inlassablement ce couple antithétique de toutes les manières possibles et imaginables. L'extrait suivant, de la plume de

[586] Germaine Guèvremont, « Accord », *En pleine terre,* [Éd. originale : « Ode à son cheval », *Paysana*, mars 1939, p. 25; Montréal, les Éditions Paysana ltée, 1942], deuxième édition, Montréal, les Éditions Paysana ltée, 1946, p. 50.
[587] Georges Bouchard, « Le forgeron », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 48.
[588] G. Guèvremont, « Accord », p. 52.
[589] Voir à ce sujet Michel Biron, « Par delà les oppositions de naguère », *Québec français* [En ligne], n^o^ 175, 2015, p. 73-75, https://id.erudit.org/iderudit/81396ac (page consultée le 17 octobre 2017).

Damase Potvin, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres[590] de plaidoyer *pour* le mode de vie rural, *contre* le mode de vie citadin : « [L]'exode a commencé, lamentable et déprimant, des enfants de *la glèbe laurentienne* vers *la fournaise des villes américaines*… et la lutte continue […]. Il faut les remplacer, ceux qui partent, les terres se multipliant et s'agrandissant; il faut d'autres bras pour cultiver la terre des aïeux[591]… »

Cependant, il ne s'agit pas seulement d'endiguer le flot de l'exil vers les points chauds et fumants de la civilisation capitaliste; il faut éviter à tout prix que la révolution industrielle ne contamine le terroir. Dans son récit bref « Le forgeron » issu du recueil à caractère ethnographique *Vieilles choses… vieilles gens* (1926), Georges Bouchard propose une solution pour conjurer le mal :

> Les vieux fers à chevaux placés au-dessus des portes de la plupart de nos bâtisses révèlent encore une tradition pieuse à l'honneur des forgerons. Le diable aurait demandé à saint Dunstan, vers l'année 930, de ferrer ses pieds fourchus. Le saint lui fit mal au point que le diable se promit de ne jamais entrer là où il verrait un fer à cheval. Puissent les fers à chevaux aux portes de nos villages inviter à la réflexion le diable de la grande industrie envahissante, qui, au nom du progrès, vient prendre nos gens et défigurer nos campagnes[592]!

Quoi qu'il advienne, il faut coûte que coûte éviter de se retrouver en milieu urbain, lieu de perdition et de malheur[593]. Dans son roman *La terre paternelle* (1846), Lacombe met en scène

---

[590] « Notre pays grandira et prospérera à la condition que la clameur des grandes cités ne domine pas la voix traditionnelle qui monte des sillons, à la condition que la charrue soit reconnue comme l'instrument de production le plus essentiel et le plus captivant. » Georges Bouchard, « Le laboureur », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 96.

[591] D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 342. Nous soulignons.

[592] G. Bouchard, « Le forgeron », p. 48.

[593] Dans *Restons chez nous!* (1908), Damase Potvin met son lecteur en garde contre le leurre que représente la ville : « En chaque ville américaine on ne voit qu'une sirène enchanteresse qui nous fascine et nous subjugue. Villes de leurre et villes de loterie où l'on croit que chacun peut gagner le gros lot, où quiconque joue bien finit toujours par gagner; villes de Cocagne, toutes, où il y a des avenirs tout faits que l'on n'a qu'à choisir; terres promises qui ouvrent des horizons magnifiques à toutes les intelligences et dans toutes les directions; vastes ateliers de civilisation où toute capacité, où tout talent trouve du travail et fait fortune; océans où se fait chaque jour la pêche miraculeuse; cités prodigieuses enfin, *cités de prompts succès, et d'activité d'où, en un court temps, un homme entré en souliers éculés en sort dans un carrosse capitonné*; où, tout le jour, il pleut des pépites d'or mêlées aux scories des cheminées

une famille d'habitants ayant fait le mauvais choix de délaisser l'agriculture, une valeur économique sure, pour se livrer au commerce. Comme il était à prévoir, l'aventure tourne mal et « la famille autrefois si heureuse de Chauvin[594] », ruinée, doit « se réfugier à la ville ». Comme si un malheur en attirait toujours un autre, les choses iront de mal en pis pour eux tout autant que pour leurs chevaux :

> Chauvin, comme l'on sait, n'avait point de métier qu'il pût exercer avec avantage à la ville; il n'était que simple cultivateur. Aussi ne trouvant pas d'emploi, il se vit réduit à la condition de charroyeur d'eau, un des métiers les plus humbles que l'homme puisse exercer sans rougir. Cet emploi, quoique très peu lucratif, et qu'il exerçait depuis près de dix ans, avait cependant empêché cette famille d'éprouver les horreurs de la faim. Au milieu de cette misère, la mère et la fille avaient trouvé le moyen, par une rigide économie et quelques ouvrages à l'aiguille, de faire quelques petites épargnes; mais un nouveau malheur était venu les forcer à s'en dépouiller : le cheval de Chauvin se rompit une jambe. Il fallut de toute nécessité en acheter un autre qui ne valait guère mieux que le premier; et avec lequel Chauvin continua son travail. Mais ce malheur imprévu avait porté le découragement dans cette famille[595].

Sept ans plus tard, dans un autre roman précurseur du régionalisme, *Charles Guérin*, écrit par Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, on trouve une scène contrastante qui montre bien la disparité des conditions sociales entre Canadiens français, porteurs d'eau, et Anglais, fonctionnaires. Charles Guérin tente d'aider son frère Pierre à trouver sa « *vocation*[596] » :

> Tu sais bien, M. Wilby, ce grand Anglais mince qui a une si bonne place dans le gouvernement (je crois que c'est mille louis par année; je ne sais pas ce qu'il fait, mais il ne sort pas à moins d'avoir quatre chevaux sur sa voiture, et comme il sort souvent, je crois bien que sa place consiste à se promener ainsi en grand équipage pour faire voir à nos pauvres gens comme c'est beau d'être Anglais), eh! bien, c'était un des anciens amis de notre père... je suis sûr qu'il te ferait avoir une place dans le gouvernement tout de suite[597].

---

d'usines... Mais, aussi, il faut bien l'ajouter, villes d'illusions! Illusions ruinées […]. » D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 132. Nous soulignons.

[594] P. Lacombe, *La terre paternelle*, p. 61. La prochaine citation se trouve à la même page.

[595] P. Lacombe, *La terre paternelle*, p. 61-62.

[596] P.-J.-O. Chauveau, *Charles Guérin […]*, p. 849. L'auteur souligne.

[597] P.-J.-O. Chauveau, *Charles Guérin […]*, p. 850.

2.4.3.3 Les chevaux et les classes sociales : nouvelles réalités

Comme c'est le cas aujourd'hui pour les automobiles, la classe sociale des gens se reflétait, à l'ère des chevaux, dans le type de véhicule hippomobile qu'ils conduisaient. Dans l'exemple suivant, on voit entremêlés la description d'une voiture et, par l'entremise du narrateur omniscient, le commentaire évaluatif défavorable des observateurs anonymes de la scène de transport :

> On est au samedi. Les charrettes des habitants de Charlesbourg, de Beauport et de L'Ange-Gardien avaient fini de défiler depuis une bonne demi-heure, la route de la Canardière allait reprendre son calme de la nuit, lorsque l'on entendit une voix crier un « bonsoir! » retentissant au gardien de la barrière, et le roulement d'une voiture s'engageant sur le pont fit bientôt résonner le pavé. Contrairement à l'attente des promeneurs attardés, ce fut encore une charrette d'habitant dont les inélégants contours se dessinèrent vaguement à leurs yeux, blasés de cet interminable défilé. L'absence de capote permit, tout de suite, aux connaisseurs de distinguer dans la nouvelle venue une voiture de L'Ange-Gardien[598].

L'accent mis sur l'aspect rustique de l'équipage de ces paysans a une fonction narrative précise. Elle fait ressortir davantage le geste noble du fils qui, plus tard dans le récit, renoncera à une brillante carrière de politicien — et, sous-entendu, aux véhicules luxueux qui sont associés au mode de vie bourgeois — pour effectuer un retour à la terre, cela après s'être souvenu des paroles patriotiques de sa mère[599].

---

[598] J. Duterroir, « Le bien paternel. Nouvelle canadienne-française » [En ligne].

[599] « Des habitants !... Sais-tu bien ce que ça veut dire, mon enfant, ce mot-là? Ça veut dire des braves gens qui sont maîtres et seigneurs sur la terre de leurs parents, sur la terre qui a été défrichée des fois par leurs pères; qui mettent encore le pain qu'ils cuisent eux autres mêmes dans la huche de la grand-grand'mère ; qui ont toujours le même banc à l'église de père en fils, la même croix de tempérance pendue dans la chambre, et qui savent bien que le bon Dieu, qui donne à manger devant eux tous les jours aux petits oiseaux, n'abandonne jamais ceux qui ont confiance en Lui. Ah! que c'est donc beau, mon cher Henri, d'être habitant! » (J. Duterroir, « Le bien paternel. Nouvelle canadienne-française » [En ligne]) De tels propos tenus par le personnage de la mère sont monnaie courante dans les récits régionalistes. On en trouve un autre exemple dans *La sève immortelle* de Laure Conan. S'adressant à son fils Jean qui souhaite quitter le pays, Madame de Tilly dit : « On a des devoirs envers sa race »; « Soyons catholiques et Français d'abord, et laissons le reste à Dieu »; « Rien ne vous fera oublier votre patrie… la pauvre terre natale… qui a bu votre sang… vous souffrirez de ne l'avoir plus sous les pieds… l'avoir abandonnée vous sera un remords. […] avant de vous décider à partir, examinez bien ce qu'exige le devoir… ce que commande l'honneur… » Laure Conan, *La*

Déjà au XIX^e siècle, Pamphile Le May s'inscrivait dans la mouvance conservatrice et prêchait dans son roman d'aventures *Picounoc le maudit* (1878) de ne chercher en aucune façon à se distancier de l'ensemble des concitoyens. Pour faire valoir son point de vue, il cite en exemple les jeunes hommes qui cherchent à épater les demoiselles par leurs attelages rutilants, signe d'une vanité malsaine selon lui :

> Pauvres jeunes *cavaliers!* souvent, quelques années après leur mariage, on les voit encore, mais leurs chevaux sont devenus boiteux, les brillants harnais ont perdu leurs clefs argentées, et des bouts de corde remplacent les boucles sans ardillons; la calèche *sonne le fer*; les raies des roues tremblent dans les moyeux. Pauvres *cavaliers!* ils ont commencé par où ils auraient dû finir. Non! les cultivateurs ne devraient ni commencer, ni finir par se promener dans les voitures brillantes et coûteuses qu'ils ne peuvent payer, d'ordinaire, qu'après trois ou quatre ans, et en privant leur table de pain de blé, et leurs terres, de bonnes semences. Qu'ils ne se laissent point aveugler par une basse jalousie contre les classes élevées de la société, et qu'ils se souviennent que c'est Dieu qui a établi, dès le commencement, les différentes couches qui composent l'humanité. Que chacun soit à sa place; que chacun travaille dans la sphère et sur la scène où la Providence l'a placé, et le monde ira bien. […] Il est permis d'aspirer à monter, mais que l'on ne cherche pas à se placer au-dessus des autres par orgueil et pour mieux se délecter dans les satisfactions du luxe ou les fumées de la vaine gloire; que ce soit pour être, dans les mains de Dieu, un instrument plus docile et plus noble[600]!

On remarquera par ailleurs que tout au long de la seconde moitié du XIX^e siècle, le monde rural perd graduellement son homogénéité de classe et de « race ». En effet, en certaines régions pittoresques du Québec, citadins et Anglais (les citadins étant souvent des Anglais) font du bon vieux terroir un lieu de villégiature. Cela avait déjà été noté par P.-J.-Olivier Chauveau dans *Charles Guérin* en 1853 :

---

sève immortelle. Roman canadien, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925], dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 20, version 1.3 (Édition de référence : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925).

[600] P. Le May, *Picounoc le maudit* [En ligne]. L'auteur souligne. On remarque ici encore une fois l'association noblesse-soumission (« plus docile et plus noble ») que nous avions déjà observé dans le conte paysan « Les adieux de la Grise » (« [V]ous suit docilement comme un prisonnier un grand animal, "la plus noble conquête que l'homme ait jamais faite". » *AG*, 30)

> Les belles campagnes de la *Côte du Sud*, et particulièrement les environs de la résidence de M. Wagnaër, sont, tous les étés, le rendez-vous de nombreux émigrés de la meilleure société de Québec et de Montréal. Réunis aux familles les plus considérables de ces endroits, ces visiteurs citadins forment des cercles, pas aussi brillants sans doute que la brillante cohue qui s'entasse à Saratoga, à New-Brighton et aux autres *eaux et bathing places* de l'Amérique, mais assurément plus gais et plus agréables. Ce sont des fêtes champêtres, des *pique-niques*, des excursions en chaloupe dans les îles du fleuve, de longues cavalcades d'une paroisse à l'autre, des promenades dans les bois, tout cela avec le spectacle des plus beaux paysages du nouveau monde[601].

Cette image semble correspondre à une certaine réalité, du moins si l'on en croit Lionel Groulx qui en témoigne dans ses mémoires. « [J]'ai connu aussi une autre époque, écrit-il, celle des environs de 1890 où la villégiature commence d'envahir mon petit patelin, où la campagne s'essaie à l'urbanisation […][602]. »

Cette thématique est au cœur du roman *L'appel de la terre* (1919) de Damase Potvin. Un fils de paysan s'amourache d'une jeune fille riche de Montréal venue passer ses vacances estivales à la somptueuse maison de campagne de Tadoussac que possèdent son père, fils d'un ancien commerçant immigré d'Écosse ayant brillamment réussi en affaires, et sa mère, fille d'un industriel d'Ottawa[603]. Blanche Davis se présente comme une enfant gâtée qui ne cherche qu'à s'amuser, à magasiner, à jardiner, à jouer avec son grand chien roux ou à « galop[er] en costume d'amazone dans la montagne[604] ».

---

[601] P.-J.-O. Chauveau, *Charles Guérin […]*, p. 953. L'auteur souligne.
[602] Lionel Groulx, *Mes mémoires*, tome I, p. 347-348, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 12-13.
[603] D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 47.
[604] D. Potvin, *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, p. 27. Dans les récits régionalistes, la montagne située au cœur de Montréal est souvent associée à la figure des cavaliers en promenade, et plus particulièrement des cavalières. L'activité équestre, la plupart du temps, est inaccessible aux personnages canadiens-français. Dans l'un de ses contes, Michelle Le Normand met en scène une jeune fille qui relate dans son journal intime une randonnée pédestre à la montagne en compagnie de ses amies Jeanne et Georgette : « Vous étiez gaies toutes les trois. Vous aviez sans cesse le fou rire. Vous faisiez des projets impossibles en voyant passer près de vous, sur la route tournante du Mont-Royal, de jolies amazones sur de beaux chevaux. Vous pensiez — parce que vous étiez romanesques — à des scènes pareilles lues dans des livres. Vous en parliez. Vous étiez folles, et incomparablement jeunes. » Michelle Le Normand (pseudonyme de Marie-Antoinette Tardif), « En relisant votre journal », *Couleur du temps*, [Éd.

Dans son roman *La terre* (1916), Ernest Choquette présente une scène du genre. Dans l'économie de ce récit à thèse, elle a pour but de nouer l'intrigue : un fils de paysan se laisse dangereusement appâter par le mode de vie des citadins qui jouissent de la campagne pour des raisons qui n'ont rien à voir avec les valeurs propres à l'idéologie de conservation (emparons-nous du sol pour nous y « établir, vivre et mourir[605] »).

> Oh! la terre; ce n'est pas qu'il la détestait, au fond, mais là, il aspirait à autre chose. Comment cet attrait lui était-il né, au sein de la campagne agricole qu'il habitait et en dépit du toutes les lois de l'atavisme? Il n'y avait peut-être jamais réfléchi. Qui sait toutefois si certaines impressions n'avaient pas laissé chez lui d'invisibles et profondes empreintes! Car, de tous les heureux citadins qu'il voyait, à l'époque des vacances, sillonner en yacht le Richelieu, traverser en tourbillon les routes publiques, soit en automobiles, soit au trot rapide de leurs chevaux, il avait bien observé que pas un ne labourait la terre, n'avait de vaches à traire, de bois à charroyer. Aussi combien de fois, son rateau [*sic*] immobile aux mains, ne les avait-il pas admirés avec extase quand ils passaient […]. Il les jugeait heureux. Puis, s'il se trouvait en compagnie de son père, il s'informait hâtivement de leurs noms, voulait connaître leurs états.
>
> — M. Hanlan, dis-tu?... Quelle est sa profession?
> — Il est le gérant d'une fabrique de machines agricoles.
> — De machines?... Et cet autre, là-bas, en yacht, que tu as salué?
> — C'est monsieur Robertson.
> — Encore un Anglais, hein?... Qu'est-ce qu'il fait?
> — Il est marchand ou gérant de banque, je ne sais trop…
> — Il n'y en a donc pas, parmi eux, qui cultivent la terre comme toi?... Ceux que nous avons rencontrés hier, à cheval, dans la « montée », non plus? Pourquoi ne fais-tu pas comme eux?
>
> Le père de Beaumont restait alors muet et décontenancé, sentant que son silence seul était de nature à raffermir Yves dans ses étranges impressions[606].

Ces extraits se présentent en quelque sorte comme des condensés de tous les périls qui menacent le Canadien français « de souche » et qu'incarne la figure du cheval de selle associée aux loisirs

---

originale : Montréal, Éditions du « Devoir », 1919], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 828, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, Éditions du Devoir, 1919).

[605] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 27.

[606] E. Choquette, *La terre. Roman du Canada-Français*, p. 42-43.

équestres : l'Anglais, l'économie capitaliste, la bourgeoisie citadine. Il n'y a pas à s'y méprendre, le cheval des Wagnaër, Davis, Hanlan et Robertson n'est pas une Grise, tant s'en faut.

2.4.3.4 La Grise et l'« autre » cheval

Ainsi, outre l'enjeu de la condition sociale liée à l'opposition urbanité/ruralité et que reflète la représentation de la voiture attelée, le harnachement et la conformation du cheval, on trouve au sein des récits régionalistes un second type d'opposition très marqué : le Même (le « nous » enraciné *chez nous*) / l'Autre (les étrangers et les gens étranges). Cet « Autre » est souvent l'Anglais, comme nous venons de le voir, mais il peut être aussi un individu de nationalité étrangère ou encore un vagabond, simple Canadien français itinérant. Dans ces cas de figure, le couple oppositionnel Même/Autre se traduira dans les fictions par la rencontre problématique de deux modes de vie antithétiques que la physionomie et l'état de santé du cheval reflètent, le cheval de l'Autre apparaissant toujours sous les traits d'une espèce de Grise dénaturée, une rosse misérable venue d'on ne sait où.

La plupart du temps, la survie de ces personnages nomades repose sur le commerce ambulant ou, simplement, sur la charité chrétienne. Par exemple, le « Juif Errant » est un « colporteur [qui] vit de la route comme d'autres vivent d'un champ[607]… » indique Damase Potvin dans son conte « En route ». On le reconnaît à des signes particuliers, précise-t-il : « Il marche ployé, la langue dehors, sous son lourd paquet de marchandises "bonne marché". Quand il est riche, il a un cheval très maigre qui traine [*sic*] ses ballots[608]. » Ici, le commentaire se veut plutôt neutre. Il l'est beaucoup moins chez Léo-Paul Desrosiers qui nous raconte dans *Nord-Sud*

[607] D. Potvin, « En route », p. 149.
[608] D. Potvin, « En route », p. 149.

(1931) l'histoire désolante de familles d'immigrants français venus au pays tenter leur chance en agriculture, sans succès. Considérés par le narrateur comme des « dégénér[és] », à l'image de leur pauvre cheval, pourrait-on ajouter, ces Français n'ont pas l'étoffe qu'il faut pour prospérer, ainsi que le montre l'extrait suivant :

> Les Goulot, les Saulnier, les Faignan, des familles dégénérées. L'ancêtre, ouvrier agricole, était venu de France, s'était embauché chez les colons pour subsister, apprendre l'état de cultivateur. Mais il manquait d'initiative, de courage ou d'esprit; ou bien un vice secret, indiqué par le nom, avait à jamais ajourné son avancement. Alors que les autres immigrants se défrichaient lentement de belles fermes, à même la forêt, eux n'entreprenaient rien, étaient satisfaits de travailler pour les autres et d'éviter toute responsabilité. De père en fils, ils végétaient, menaient une existence étroite. On aurait dit des arbres dont la croissance était entravée par une stérilité du sol. Le printemps, l'été, l'automne, ils gagnaient quelques sous chez les cultivateurs et prenaient soin d'un jardin potager, tout leur avoir. L'hiver, lorsque le bois manquait par les journées de grand froid, les marchands de Berthier survenaient à l'improviste, et profitaient de cette occasion pour les décider à se rendre à Montréal. Les pauvres gens partaient avec un cheval étique, couvert de plaies et faisaient les quinze lieues pour quelques sous. Vers onze heures, minuit, on les voyait revenir par les chemins de neige entrecoupés de cahots comme la surface d'une mer plissée par les vagues, des glaçons pendant à leur barbe, le frimas couvrant les flancs des bêtes. Ils en rapportaient une cargaison hétéroclite, pièces de vin, paniers de faïence, boucauts de cassonade, tierçon de sucre ou de sel d'Espagne, caques de gingembre, pipes de fèves, dames-jeannes de vinaigre, quartauts d'huile, boîtes de tôle et de fer-blanc, et draps divers, tout un assortiment de magasin général de campagne[609].

Ainsi, il n'est pas rare de voir associés à ce type de personnage des jugements de valeur, comme c'est le cas dans la description du caractère et du mode de vie des « quêteux » que propose Adjutor Rivard dans son conte éponyme. Parmi les « quêteux des paroisses voisines », Rivard nous présente le cas de « *Beau-Carosse* [*sic*]», un pauvre hère qui

> avait été nommé d'après l'élégance de son équipage, une boîte *écrianchée* sur deux roues branlantes, traînée péniblement par une Rossinante, qui avait depuis longtemps perdu le souvenir du jour où elle avait trotté. Car le *quêteux* des paroisses voisines fait sa tournée en voiture — charrette ou *quatre-épées* en été, *berlot* en hiver. Et la voiture se remplit de provisions de toute sorte, farine, blé, foin, légumes, et le reste. Elle se remplit d'autant plus vite que le *quêteux*, après avoir accepté ce qu'on lui

[609] L.-P. Desrosiers, *Nord-Sud*, p. 64-65.

> donne, ne se fait aucun scrupule de prendre aussi ce qu'on ne lui offre point. Pour parler clair, le *quêteux* des paroisses voisines est assez souvent un voleur[610].

Sans être présentés comme des voleurs, les « quêteux de la paroisse », quant à eux, sont néanmoins perçus comme des profiteurs sans scrupules :

> C'est pour le *quêteux* de la paroisse qu'à Noël on court la *guignolée*. Et voyez quels égards on a pour lui : le produit de cette quête, qui remplit deux *berlots*, viandes, grains, légumes, bois, hardes, chaussures, se dissiperait *dans un rien de temps*, si le tout était déposé chez lui; on confie donc ces effets à un voisin discret qui les lui distribuera au jour le jour, selon le besoin... Ce déshérité de la fortune est en quelque sorte fortuné : rien à faire, nul souci, nulle inquiétude; sa vie est comme qui dirait assurée[611].

Enfin, dans la typologie des « quêteux qui viennent de loin[612] », Rivard mentionne la classe des « bohémiens ». Ces nomades sont décrits comme

> des *quêteux* qui vont par bandes, qui voyagent en famille, et en voiture. Un mendiant, un vagabond, un chemineau n'est pas un *bohémien*; mais un vagabond, sa femme et ses enfants, dans une grande charrette traînée par une haridelle, voilà des *bohémiens.* Même, un train de *bohémiens* doit comprendre plusieurs familles et plusieurs voitures, avec des chiens et des chevaux qui suivent. Les *bohémiens* n'ont pas de *chez eux.* Ils voyagent, ils vivent, mangent et dorment dans leurs charrettes. Le soir venu, ils *campent* dans un champ, au bord d'une route, dans le *Domaine*, dans les *Abouts*, dans les *Bandons.* Ces terribles *quêteux* ne quêtent pas pour la peine d'en parler. Ils sont d'abord maquignons : ils font commerce d'acheter, de revendre et d'échanger des chevaux. De plus, ils ont la réputation de voler les enfants! Quand les *bohémiens campent* dans les environs, on n'a pas de peine à faire coucher la marmaille de bonne heure... Le lendemain matin, il ne manque personne dans les petits lits; mais il manque des poules au poulailler, du foin dans la *tasserie*, du lait dans la laiterie. Les *bohémiens* ont fait des provisions[613].

---

[610] Adjutor Rivard, « Les quêteux », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).L'auteur souligne.
[611] A. Rivard, « Les quêteux » [En ligne]. L'auteur souligne.
[612] A. Rivard, « Les quêteux » [En ligne].
[613] A. Rivard, « Les quêteux » [En ligne]. L'auteur souligne.

Ce passage teinté de racisme date de 1912[614]. Les préjugés face à ce groupe ethnique sont si fortement enracinés dans l'imaginaire collectif[615] qu'on en retrouve des traces dans *Le Survenant* de Germaine Guèvremont, en 1945 :

> Devant le campement de bohémiens, la jeune *gipsy*, maintenant seule, sourit au Survenant. […] Non loin de là une vieille bohémienne trayait une chèvre tout en parlant avec volubilité à une jeune femme occupée à laver un bébé dans une cuve. Nu-pieds, en guenilles, deux gamins pourchassaient autour de la roulette un chien jaunâtre, marqué de coups. Trois chevaux maigres, si maigres qu'on aurait pu compter leurs côtes — de vraies haridelles — assistaient impassibles à la course. L'œil somnolent, la mâchoire baveuse, ils ne remuaient la queue ou la crinière que pour éloigner les mouches acharnées à leur carcasse.
>
> — Ah! les campions de maquignons! pensa avec mépris Angélina. Ils auront besoin d'engraisser ces chevaux-là avant de les passer aux gens du Chenal[616]…

Qu'entend-elle par « maquignon »? Selon l'usage courant, il s'agit d'un « marchand de bestiaux peu scrupuleux et truqueur » (*Petit Robert 2008*), ce que confirme Georges Bouchard dans son récit bref « Le maquignon ». Cependant, contrairement à Angélina Desmarais du *Survenant*, le narrateur de Bouchard ne présente pas le personnage comme une plaie de la société. Il s'agit plutôt pour lui d'un type parmi d'autres[617] dont le profil, du reste, est tout de même intéressant :

> [L]e *vrai maquignon* est un revendeur, un changeur de chevaux plein d'expédients, d'artifices et dont les hauts faits alimentent la plupart des conversations importantes dans nos campagnes. Sa silhouette pittoresque et gouailleuse met du relief dans la vie rurale, et personne ne songe à lui reprocher sa ruse pleine de ressources. […] Sur la route, vous le rencontrez dans une *slague* démodée ou sur un cabrouet suivi d'un cheval en laisse… qui est toujours à changer[618].

---

[614] A. Rivard, « Les quêteux », *Bulletin du parler français au Canada*, mars 1912, p. 245-252; A. Rivard, « Les quêteux » [En ligne].

[615] Nuance : dans l'imaginaire des écrivains qui tentent de rendre compte de l'esprit du temps, pour être plus précis.

[616] Germaine Guèvremont, *Le Survenant, roman*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1945], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, p. 169-170. L'auteur souligne.

[617] Ce récit est issu d'un « recueil composé de vingt-neuf brefs récits met[tant] en scène des personnages caractéristiques du monde rural ou décri[vant] certains lieux ou certains objets à valeur ethnographique. Les personnages ne sont pas choisis en tant qu'individus, mais en tant que types d'une certaine époque qui se définissent par l'exercice d'une profession ou d'un métier. » Maurice Lemire, « Vieilles choses, vieilles gens », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne].

[618] G. Bouchard, « Le maquignon », p. 72. L'auteur souligne.

Ce souci de présenter le type du marchand de chevaux sans le juger n'est cependant pas la norme. Habituellement, dans les récits régionalistes, « maquignon » est un terme employé péjorativement et les chevaux associés à ce type ne sont jamais ni beaux ni jeunes ni en bonne santé[619] : « [L]es maquillons de Charlevoix […] viennent brocanter leurs vieilles rosses au Saguenay et au Lac St-Jean […][620]. » Empruntant un ton badin, Aristide Filiatreault en trace un portrait caricatural dans ses *Contes, anecdotes et récits canadiens* (1910) :

> Il y avait autrefois à Sainte-Thérèse un type extraordinaire qui répondait au nom de Baptissette Dufour. On ne trouvera jamais un être aussi original que celui-là! Maquignon, il l'était dans toute la force du mot. Au point de vue physique, il était hybride, tenant du macaque et de l'ours. Hirsute, mal peigné, mal léché, il était cependant d'une intelligence peu ordinaire, quand il s'agissait de ses intérêts; et il faut bien le dire, il ne songeait qu'à ces mêmes intérêts. Quand il brocantait un cheval quelconque, si l'animal avait perdu une partie de son poil quelque part, il lui collait de la peau de génisse de sa couleur, et il avait toujours dans ses poches une fiole de térébenthine pour activer son allure. Cela ne ratait jamais son effet, et le diable entrait dans le corps du cheval qu'il vendait invariablement à de bonne [*sic*] conditions[621].

Cela dit, qu'il s'agisse de Juifs colporteurs ou autres voyageurs de grand chemin, l'image des vagabonds perdra graduellement cette connotation péjorative dans les récits de la littérature québécoise de la seconde moitié du XX^e^ siècle, signe d'une profonde transformation de la société. À ce chapitre, le « Survenant » de Germaine Guèvremont, surnommé le « grand-dieu-des-

[619] À noter que l'expression « maquignonner » est parfois utilisée au sens large, comme synonyme d'acheter ou d'échanger, comme on le voit dans *Marie-Didace* (1947) de Germaine Guèvremont : « Le soir, les hommes s'assemblèrent à la barrière, sur le sol battu, pour causer et fumer, à la lueur de la lanterne. […] D'autres maquignonnaient. — Si je te cède ma pouliche en échange de ton gris, combien que tu me donnes de retour? — Un coup de pied à la bonne place. — Aïe, Pierre-Côme! C'est-il ça, la réciprocité? » Germaine Guèvremont, *Marie-Didace. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1947], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 65-66.
[620] D. Potvin, *Restons chez nous!*, p. 92.
[621] Aristide Filiatreault, « Baptissette Dufour », *Contes, anecdotes et récits canadiens*, [Éd. originale : Montréal, I. Filiatreault, 1910], dans Jean-Yves Dupuis, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 208, version 1.01 (Édition de référence : Montréal, I. Filiatreault, 1910).

routes[622] », est un cas particulièrement intéressant dans son rapport à la figure chevaline. Nous y reviendrons.

Voilà qui met fin à notre portrait de l'archétype du cheval de la deuxième série culturelle. On retiendra de ce sujet chevalin qu'il représente à lui seul tout l'univers du terroir. Omniprésent dans la vie des familles et de la communauté canadienne-française dépeinte dans les fictions, il n'est pas d'endroit où il ne se trouve. À preuve, même « Le violoneux » de Georges Bouchard se sert d'un archet « formé d'une mèche de crin de la *Grise* tendu sur un arc de bois souple[623] »! En définitive, ce grand détour par les signes de la littérature régionaliste nous aura démontré sans l'ombre d'un doute que La Grise, c'était bien « nous »…

2.5 La Grise transgressive de quelques régionalistes dissidents

Le personnage chevalin des récits régionalistes du début du xx[e] siècle, nous l'avons vu, est un beau et bon cheval. Dans tout son être et dans toutes ses actions, il incarne l'idéologie de conservation prônée par un clergé puissant soucieux de brider la littérature afin qu'elle ne puisse fuir la paisible et rassurante « terre paternelle » sise entre la maison ancestrale et l'église paroissiale. Dans un tel contexte, il était à prévoir que la rigidité du code régissant les actes d'écriture de la deuxième série culturelle en vienne à porter atteinte à l'imagination des créateurs qui, dans plusieurs cas, souffrait de toujours fréquenter le même sempiternel sillon. À ce sujet, Maurice Lemire se questionne : « Borné dans son inspiration, l'écrivain serait ainsi condamné au rabâchage[624]? »

[622] G. Guèvremont, *Le Survenant, roman*, p. 212.
[623] G. Bouchard, « Le violoneux », p. 77. L'auteur souligne.
[624] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 51-52.

Selon lui, « l'interdiction de représenter le monde canadien de façon problématique prive le romancier de toutes les ressources psychologiques » de sorte que « [s]es personnages, quels qu'ils soient, n'auront que des réactions banales[625]». Dominique Garand affirme sensiblement la même chose dans une étude portant sur le premier roman de Lionel Groulx, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », où il s'attarde aux procédés d'écriture qui président à la construction des personnages plats caractéristiques du roman à thèse. À maints égards, le personnage de La Grise de nos récits à l'étude avait été créé de cette façon. Sans trop de subtilités ni trop de nuances, pour ne pas nuire à « l'univocité[626] » du roman, ses « gestes sont […] parfaitement motivés, mais selon une logique qui ne tient pas du psychologisme[627] », n'ayant de valeur « qu'en fonction d'une tradition et d'une continuité[628] », selon les termes de Lionel Groulx. En somme, le cheval « doit remplir son devoir, suivre la vérité[629], ou bien le fuir et participer à l'erreur[630] ». Privé de toute « épaisseur psychologique », il « n'a donc rien de problématique ». Par ailleurs, « son identité est très claire : en s'identifiant au projet collectif, il a trouvé ce qu'il était », ce qui fait en sorte que « [s]es tourments sont plutôt d'ordre cognitif : que dois-je faire pour rester conforme à mon identité […]? » Dans « Les adieux de la Grise », les

[625] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 52.
[626] D. Garand, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », p. 16.
[627] D. Garand, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », p. 16.
[628] L. Groulx, *L'appel de la race*, p. 108, dans D. Garand, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », p. 16.
[629] Souvenons-nous, il s'agit ici de la « vérité » telle que définie par une parole autoritaire en laquelle on a confiance. Au sujet de cette « soumission à l'autorité narrative », Vincent Jouve écrit : « Quel que soit le texte lu, la structure est la même : la croyance s'appuie sur la confiance. Le latin *credere* couvre d'ailleurs les deux champs de signification (faire confiance à quelqu'un, c'est croire à son discours et, finalement, au référent de celui-ci). [Autrement dit,] [s]e fier à ce qui est dit suppose d'avoir confiance en qui le dit et de savoir que d'autres y croient. Si le lecteur accepte l'univers de référence textuel, c'est parce qu'il s'en remet à un narrateur dans un acte culturel (la lecture) qui l'insère dans une communauté. » (V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 203, 205, l'auteur souligne) L'un des personnages de Damase Potvin rend compte de ce processus d'une manière exemplaire : « [C]onserver à notre peuple […] sa survivance française, sa foi, sa langue et ses traditions, tout en fournissant au pays des bras de plus pour finir de le défricher […]… Marguerite Morel *a appris tout cela au couvent et elle assure que c'est bien vrai*, que cela ne peut être autrement. » D. Potvin, *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, p. 86. Nous soulignons.
[630] D. Garand, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », p. 16. Les prochaines citations, jusqu'à la fin du paragraphe, se trouvent à la même page.

hennissements déchirants de la bête arrachée à sa famille peuvent sans doute être vus comme l'expression d'un tel tourment. En définitive, le cheval régionaliste répond à « un programme modalisé par un "devoir-être-un" », d'où les nombreuses constantes observées dans l'exercice de ses rôles.

Dans ce contexte, il est surprenant de constater la présence au sein de l'immense horde des chevaux ayant vécu leur vie de papier au « temps des églises » de sujets à l'apparence et au comportement nettement transgressifs en regard des normes scripturales en vigueur à cette époque[631]. C'est le cas notamment du cheval dans le roman *Marie Calumet* (1904) de Rodolphe Girard et celui du récit bref « Rabâchages » (1924) de Louis Francoeur et Philippe Panneton, pastiche des célèbres *Rapaillages* (1916) de Lionel Groulx. On peut s'interroger sur les stratégies textuelles qu'ont employées les auteurs de ces œuvres afin de mettre en échec le code régionaliste par une représentation non orthodoxe de la bête. Ce sont ces procédés que nous souhaitons mettre en lumière en nous attardant maintenant aux chevaux chez Girard, Panneton et Francoeur.

2.5.1 Le cheval de Marie Calumet, alter ego du grand Bucéphale

En 1904, Rodolphe Girard fait paraître *Marie Calumet*, un roman de mœurs paysannes plutôt comique. À sa lecture, le clergé n'entend cependant pas à rire et le frappe hardiment de censure[632]. Comme le soulignent Pierre Hébert et Élise Salaün, « [i]l est vrai que cette peinture de mœurs de 1860, appuyée par un langage populaire et une satire des mœurs religieuses, s'écarte

[631] Normes qui ne sont autre chose, rappelons-le, qu'une forme masquée de censure : « Cette censure, certes, distingue l'orthodoxe de l'hétérodoxe, mais, plus encore, détermine le cadre de pensée général, bloquant non pas tant le non-dicible que l'in-dicible, voire l'im-pensable […]. » P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 35.
[632] Au sujet de ce cas de censure, « l'un des […] plus importants dans l'histoire des lettres canadiennes-françaises » (p. 446), voir Pierre Hébert et Élise Salaün, « Marie Calumet », dans P. Hébert, Y. Lever et K. Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec […]*, p. 445-455.

des conventions[633] », qu'elle « bouleverse les codes moraux et esthétiques de son époque[634] ». Dans leur *Histoire de la littérature québécoise* (2007), Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge expliquent la genèse de cette amusante et irrévérencieuse petite fable :

> Inspiré par une chanson folklorique bien connue (« Sens dessus dessous, sens devant derrière »), Girard s'amuse à faire une sorte de farce scatologique autour de la figure légendaire de Marie Calumet. Celle-ci se rattache moins aux romans à thèse du XIX^e^ siècle qu'aux contes facétieux de Fréchette et au folklore des *Anciens Canadiens*. Le roman s'apparente, de façon plus large, à la farce médiévale et à la culture populaire à la Rabelais[635].

Le récit raconte l'histoire de Marie Calumet, une ménagère engagée au presbytère de la paroisse de « Saint-Ildefonse » en remplacement de la nièce incompétente du curé Flavel. Pleine d'initiative et de verve, elle prend rapidement en main les rênes de l'entreprise curiale, bouleversant la vie tranquille de la communauté :

> Marie occupera, dès le début, beaucoup de place. Elle réorganisera le presbytère de fond en comble, essaiera de modifier le système de perception de la dîme, recevra en grande pompe « Monseigneur », accaparera à ce point l'attention que Narcisse, l'homme à tout faire du curé, et le bedeau Zéphirin en viendront aux poings pour mériter sa main[636].

Cette mise en contexte laisse d'emblée présager le traitement particulier qui sera réservé au bon cheval de campagne dans ce récit. Par leur écart à la norme archétypale (La Grise), les figures chevalines présentées dans ce roman ont sans doute été une source d'irritation parmi d'autres pour les censeurs de l'œuvre. Néanmoins, il y avait tant d'autres éléments à dénoncer au sein du roman que la conformation et l'attitude des personnages équins sont passés sous le radar de la critique, toutes époques de réception confondues.

---

[633] P. Hébert et É. Salaün, « Marie Calumet », p. 446.
[634] P. Hébert et É. Salaün, « Marie Calumet », p. 446.
[635] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, « Le roman entre liberté et censure », *Histoire de la littérature québécoise*, p. 207.
[636] André Vanasse, « Marie Calumet », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires, Tome II : 1900-1939* [En ligne].

Une Grise, il y en a bel et bien une digne de ce nom dans le roman grivois de Girard. Comme on pouvait s'y attendre, il s'agit de la jument du curé. Si l'on excepte un tout petit problème de santé (trait sémantique introduit malicieusement dans son portrait par les auteurs), cette dernière est semblable à toutes les Grise de notre connaissance, comme en témoigne ce passage :

> [L]e curé donne ordre à son homme engagé de sortir de la remise la barouche toute flambant neuve […] et d'atteler la grise. Celle-ci, malgré ses dix-huit ans, ne se portait pas trop mal, si ce n'est qu'elle commençait à se sentir des rhumatismes dans les jambes. […] [Narcisse] lava la voiture jusqu'à ce qu'il la vît reluire comme une glace; la jument fut si promptement étrillée qu'on n'eût pu trouver un atome de crottin ou de poussière sur sa robe grise[637].

Évidemment, la mention de cette absence « de crottin ou de poussière » sur le corps du cheval est déjà une première entorse au code régionaliste puisque dans l'univers du terroir, ces matières n'existent tout simplement pas. Cependant, là ne réside pas le véritable intérêt du récit sur le plan de la représentation chevaline. Pour y trouver notre compte, il faut encore comparer la jument du curé Flavel au cheval qui conduit Marie Calumet au presbytère :

> Dans nos campagnes, il ne passe pas une voiture sans qu'aussitôt tous les yeux se portent de ce côté, que des faces curieuses se collent aux vitres, ou que l'on se poste franchement sur le seuil. Voilà en temps ordinaire. Mais le 28 juin 1860, ce fut toute une sensation.
>
> On vit d'abord poindre, là-bas, au détour de la route coupée en équerre, une haridelle poil de vache. Puis se dessina une charrette remplie de nombreux paquets de linge, de boîtes en carton, d'un monumental porte-manteau en tapis aux fleurs criardes, tout un attirail d'émigration sur lequel trônait majestueusement, aux côtés d'un jeune villageois, une femme. Et, comme si elle se fût rendu compte de la transcendance du très haut personnage qu'elle traînait, la rosse avançait avec une lueur d'orgueil dans ses gros yeux vairons. […]
>
> La jument, cependant, venait de s'arrêter en plein chemin pour une cause dont l'effet était le même sur Bucéphale.

[637] Rodolphe Girard, *Marie Calumet*, [Éd. originale : Montréal, [s.n.],1904], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, p. 143.

— La sale bête! remarqua la femme, cramoisie de pudeur.

— Marche donc! avance! hurla le charretier en cinglant les côtes de la bête avec une longue baguette de jonc[638].

Dans cet extrait, Girard exploite deux procédés de carnavalisation identiques, l'un attaché à l'entité figurative anthropomorphe (Marie Calumet), l'autre à l'entité figurative zoomorphe (la jument « poil de vache »). Dans les deux instances, le renversement parodique est créé par l'utilisation du champ lexical de la noblesse, princière dans un cas, guerrière dans l'autre. D'une part, Sa majesté la ménagère est assise sur son « trôn[e] », sur son butin (dans les deux sens du terme), et avance en dignitaire au milieu de ses nouveaux sujets, les paroissiens ébahis. D'autre part, « une lueur d'orgueil » dans le regard, la très modeste « haridelle » qui la conduit agit à la manière du célébrissime Bucéphale, destrier du légendaire conquérant Alexandre Le Grand (356-323 av. J.-C.). L'effet parodique vient du commentaire du narrateur où se produit la rencontre percutante du haut et du bas, le statut social métaphoriquement élevé de la femme et de la bête s'opposant joyeusement à l'attirail kitsch de la voyageuse et à la laideur de la cavale. Ce à quoi s'ajoute l'inattendu grossissement du bas corporel de la jument auquel est associée, bien malgré elle, la fière dame. Ainsi, du point de vue du spectateur, c'est-à-dire de celui de tous les curieux épiant l'arrivée princière de Marie Calumet (et qui est aussi celui du lecteur), en plus d'avoir une apparence grotesque, cette rosse au « poil de vache » et aux « yeux vairons[639] » agit outrageusement en se soulageant en plein cœur du village, à la vue de tous. L'euphémisme qui tend à cacher la nature de l'arrêt impromptu de la bête (« cause dont l'effet était le même sur Bucéphale »), contribue à créer l'effet contraire de la discrétion. Comme on le sait, il y aura de

[638] R. Girard, *Marie Calumet*, p. 42-43.
[639] « *Yeux vairons*, dont l'iris est cerclé d'un anneau blanchâtre, ou qui sont de couleurs différentes. » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 2671.

nombreuses autres variantes à cet humour scatologique au fil du roman, notamment au moment de la venue de l'évêque et lors du mariage de Marie Calumet.

Par effet de comparaison, on constate à quel point l'exagération de traits hors normes de la haridelle met en évidence le conformisme du personnage de la Grise du curé et, partant, de toutes les Grise qu'a enfantée le très maternel et maternant mouvement régionaliste. Pierre Hébert le disait bien : « Ce que la nationalisation de la littérature vise à atteindre, c'est une littérature de l'identique, de la répétition, du même[640]. » Ainsi, la mise en scène par Girard d'un type de cheval différent, et qui plus est, d'un cheval excentrique à l'image même de sa passagère, contribue d'une manière certaine à signifier l'importance de libérer l'imagination créatrice, et, ce faisant, à admettre que les fictions peuvent rendre compte de toutes les variables propres à l'expérience humaine, non seulement des thèmes chers aux esprits les plus conservateurs.

Petite jument insolente ruant de-ci de-là dans les brancards du régionalisme en l'honnête paroisse de Saint-Ildefonce, elle défonce sans ambages l'enclos dans lequel sont confinées ses pieuses sœurs les Grises. Une brèche est ouverte. Ne risquent-elles pas toutes de s'enfuir?

2.5.2 La vieille Grise pastichée « à la manière de » Francoeur et Panneton

Nous connaissons bien la trame du recueil *Les rapaillages* (1916) de Lionel Groulx pour en avoir déjà longuement parlé. L'auteur y convoque des souvenirs de son enfance à la campagne dans le but de montrer les charmes de la vie d'antan et d'encourager le lecteur à garder la mémoire des traditions et des mœurs passées, précieux héritage qui peut servir à la lutte dans les combats de survivance à venir. Huit ans plus tard, l'ouvrage de Groulx est pastiché dans un

[640] P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 89.

recueil de récits brefs intitulé *Littératures… À la manière de… nos auteurs Canadiens* (1924). Comme le souligne Jacques Cotnam, « les meilleurs pages du livre sont probablement celles que Louis Francoeur et Philippe Panneton ont intitulées « Rabâchages », en souvenir des *Rapaillages* de l'abbé Lionel Groulx[641] ». Qu'est-ce, déjà, qu'un pastiche? Selon Paul Aron,

> [il] désigne l'imitation d'un style pour l'appliquer à un autre objet (Genette). On en cerne l'usage selon trois paramètres : il s'agit d'une reprise exclusivement d'ordre stylistique (on ne pastiche pas une œuvre, mais un style d'auteur ou d'époque), qui n'est pas nécessairement comique (ce qui le distingue de la parodie) et qui suppose une distance génératrice d'ironie (il peut être un hommage dans certains cas). Cette littérature « au second degré » (Mortier), est une activité ludique, supposant à la fois une solide culture et une haute virtuosité[642].

Dans le cas des « Rabâchages », l'exercice de style consiste bien en une déformation parodique comique des traits du genre régionaliste visé par la critique ironisante de Panneton et Francoeur[643]. Mais que vise précisément cette « critique » à l'humour décapant? Éric Bordas explique qu'

> un pastiche ne peut exister que dans un cadre social précis, et derrière une personne, c'est toujours une classe ou un système qui sont visés : l'individuel ne désigne rien d'autre qu'une collectivité, sans quoi il ne saurait intéresser le public. Le pasticheur sélectionne quelques faits de langue repérés comme étant particulièrement idiosyncrasiques, simple analyse objective, sur des constatations d'abord fréquentielles, puis il les met en scène en les intégrant dans un discours, dans un propos, restituant une manière propre sous le style visé; c'est alors que s'énonce implicitement le discours critique évaluatif, qui envisage le résultat comme une performance, sympathique ou odieuse, outrant, quoi qu'il en soit, les caractéristiques langagières pour mieux les faire remarquer[644].

---

[641] Jacques Cotnam, « Littératures… À la manière de… », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires, Tome II : 1900-1939* [En ligne].
[642] Paul Aron, « Pastiche », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, p. 553-554.
[643] D. Saint-Jacques et L. Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933)*, p. 290.
[644] Éric Bordas, « Que serait une sociostylistique? », *COnTEXTES* [En ligne], n° 18, 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, https://contextes.revues.org/6253 (page consultée le 7 janvier 2017).

Cependant, précise encore Bordas, « [l]e but n'[est] […] pas tant de distribuer les bons ou les mauvais points, mais de constater qu'un certain discours, une parole singulière, existe dans son originalité, s'est imposé dans notre culture, dans notre quotidien[645] ». C'est exactement ce que diront Francoeur et Panneton dans leur « Préface » : « Si quelques personnes s'offusquent de ce livre, c'est qu'elles n'auront pas compris. Il n'a pas pour but de ridiculiser qui que ce soit; il s'agit surtout d'un amusement pour ceux qui l'on écrit et, tel est du moins leur espoir, pour ceux qui le liront[646]. » Au fond, affirment-ils candidement, leur intention était noble puisque « les auteurs du livre qu'on va lire ont choisi parmi nos littérateurs ceux-là seuls, parmi les vivants, qui se sont fait remarquer soit par leur mérite réel, soit par des efforts auxquels une popularité bienveillante a attaché quelque prestige[647] ».

Force est d'admettre qu'une large part du succès remporté par l'ouvrage tient aux « Rabâchages » imputés à Lionel Groulx, ce qui confirme encore une fois que *Les rapaillages* agissaient véritablement comme principe structurant au sein de la deuxième série culturelle. À en croire la réception critique positive de l'œuvre, les flèches décochées en direction du mouvement régionaliste avaient bel et bien atteint leur cible. Dans la présentation des « Rabâchages » qu'ils incluent dans leur anthologie de textes brefs régionalistes, *L'heure des vaches et autres récits du terroir* (2001), Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivières en témoignent :

> Le recueil des deux Canadiens, dont le pastiche de Groulx suscite particulièrement l'attention, rencontre la faveur de la critique et reçoit même un prix David qui entraîne une deuxième édition dès l'année suivante. En 1924, Lionel Groulx, auteur d'ouvrages historiques et directeur de *L'Action française* domine le champ intellectuel canadien-français. Ses « Rapaillages » constituent son grand succès de librairie. La cible s'imposait. Le pastiche de Francoeur et Panneton confirme la prééminence de l'auteur, mais aussi la notoriété de ce genre de tradition, devenu lui-

[645] É. Bordas, « Que serait une sociostylistique? » [En ligne].
[646] Louis Francoeur et Philippe Panneton, « Préface », *Littératures…. À la manière de nos auteurs canadiens…*, Montréal, Édouard Garand, Éditeur, coll. « Éditions des Essais », 1924, p. 13.
[647] L. Francoeur et P. Panneton, « Préface », p. 14.

> même tradition. Ils ne négligent ni les expressions du pays en italiques, ni la rhétorique de l'amplification épique, ni le souci d'opposer les sains usages ruraux à ceux de la ville, ni le souvenir de « La Grise », ni même le succès tout récent de *L'appel de la race*. Ils donnent de plus à l'ensemble une tournure rabelaisienne assez étrange aux visées de Groulx[648].

Ceci étant dit, voyons maintenant comment se présente La Grise sous la plume gouailleuse de Francoeur et Panneton dans ce petit brûlot. La scène d'ouverture qui préside à son apparition va comme suit : la famille de l'« Ancêtre », fort nombreuse (pour ne pas dire quasi innombrable, avec ses « vingt-quatre enfants et soixante-et-onze petits enfants[649] »), est réunie dans la maison paternelle autour de la table (!) pour entendre le patriarche faire l'annonce solennelle du programme de la soirée[650]. Au moment où il s'apprête à prendre la parole,

> [u]n recueillement descendit sur la cuisine et le *tambour*, pareil à celui qui règne quand monsieur le Curé monte en chaire pour le prône du dimanche. À la faveur de ce silence, on entendit tous les bruits nocturnes de la ferme : voix de l'écurie, voix de l'étable, voix de la *soue*, voix de la *shed*. On reconnaissait les *taurailles* à la mélancolie de leurs meuglements; les moutons, à leur timbre mal assuré; et les gorets au sérieux de leurs exclamations assourdies. La vieille Grise, la *jument de garçon* du Vieux, se taisait, elle, à son habitude. En effet, elle était partie, quinze ans auparavant avec *l'acheteux* de guenilles et n'était plus revenue, désertant ainsi le terroir natal pour le luxe trompeur de la ville[651].

Dans son mémoire de maîtrise intitulé « Le pastiche littéraire ou la création critique au Québec : le cas de *Littératures — À la manière de — (nos auteurs canadiens)* par Louis Francoeur et Philippe Panneton », Marie Michaud a bien mis en évidence les procédés pastichiels[652] qui visent à critiquer le texte de Groulx. Elle donne l'exemple de « l'utilisation de l'urbain en repoussoir au

[648] D. Saint-Jacques et M.-J. des Rivières, « Présentation ("Les rabâchages") », p. 39-40.
[649] Louis Francoeur et Philippe Panneton, « Les rabâchages », *Littératures… à la manière de… nos auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Édouard Garand, Éditeur, 1924, p. 77.
[650] Pour les curieux, voici la nature de ce programme qui est sans rapport avec notre propos chevalin : « "C'est à *soèr* qu'on *s'nettèye*", fit l'Ancêtre. » L. Francoeur et P. Panneton, « Rabâchages », p. 78. Les auteurs soulignent.
[651] L. Francoeur et P. Panneton, « Les rabâchages », p. 78. Les auteurs soulignent.
[652] Marie Michaud, « Le pastiche littéraire ou la création critique au Québec : le cas de Littératures — *À la manière de — (nos auteurs canadiens)* par Louis Francoeur et Philippe Panneton », Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sherbrooke, 2002, f. 41.

rural, doublé de la personnification d'animaux[653] » qui, selon elle, « devient ridicule » par l'effet de grossissement qu'il entraîne. En effet, La Grise vendue à l'*acheteux* « est blâmée » d'avoir déserté le « "[…] terroir natal pour le luxe trompeur de la ville" (p. 28)[654] ».

S'il est vrai que les auteurs soulignent malicieusement le motif usé de l'opposition manichéenne ville/campagne tant prisée par les terroiristes, le plus important à souligner dans ce passage concerne selon nous la visée de ce procédé de personnification que mentionne Michaud. Grâce à celui-ci, on voit que la Grise n'est plus celle qui « obéissait à la parole comme une personne » (*AG*, 27), comme au temps des *Rapaillages*. Ayant accédé en quelque sorte au statut de sujet à part entière, elle peut désormais obéir à ses propres désirs plutôt qu'à ceux des autres (à ceux de ses maîtres, notamment), autrement dit, décider par elle-même de sa destinée et, le cas échéant, de sa désertion de la terre paternelle pour un ailleurs potentiellement meilleur. Dans ce cas, et c'est en ceci que les auteurs transgressent joyeusement le code régionaliste, la jument fugueuse a refusé de « remplir son devoir, [de] suivre la vérité[655] », selon l'expression de Dominique Garand, de sorte qu'elle « particip[e] à l'erreur[656] », inévitablement.

Autre élément non négligeable à noter, un certain comique de situation naît de la présence des « voix de l'écurie[657] » (la première de toutes les « voix » énumérées, ce qui est d'autant plus significatif), élément parodique amusant qui rappelle les voix mystiques appelant à la fidélité au dogme que l'on trouve dans de nombreux récits régionalistes.

Par toutes ces manœuvres pastichielles, Francoeur et Panneton donnent beaucoup de crédit au cheval qu'ils présentent comme un être raisonnable, au sens propre et au sens figuré du

[653] M. Michaud, « Le pastiche littéraire ou la création critique au Québec […] », f. 42.
[654] M. Michaud, « Le pastiche littéraire ou la création critique au Québec […] », f. 42.
[655] D. Garand, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », p. 16.
[656] D. Garand, « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », p. 16.
[657] L. Francoeur et P. Panneton, « Les rabâchages », p. 78.

terme, *a contrario* du vieux maître encore engoncée dans ses coutumes vieillottes, ses traditions passéistes. En somme, cette Grise émancipée a tout pour contredire la thèse fondatrice du catholicisme qui ne voit jamais chez l'humain qu'un être moralement faillible parce qu'irrémédiablement marqué du sceau de la « faute originelle » et, par conséquent, enclin à bénéficier de toutes les ressources que la religion offre pour le guider sur la « bonne » voie. De ce point de vue, il semble possible d'affirmer que le personnage du cheval, tel que représenté par Francoeur et Panneton, recèle d'un pouvoir subversif certain. Grâce à ces auteurs téméraires, une première Grise a élu domicile à la ville. Elle ne sera pas la dernière, comme nous le verrons…

Il faut avoir bien connu La Grise, personnage incontournable des textes régionalistes du début du XX^e^ siècle, pour apprécier la distance qui la sépare des sujets chevalins que nous venons d'étudier. Que ce soit dans l'œuvre humoristique et carnavalesque de Girard ou dans l'amusant pastiche « Rabâchage » de Francoeur et Panneton, le cheval est un personnage transgressif qui, tant par sa forme que par son action, risque d'entraîner d'autres chevaux à vouloir s'évader du « cercle magique[658] » que constitue la petite société close du Québec du début du XX^e^ siècle. Comme le soulignera Pierre Maheu beaucoup plus tard, « la culture traditionnelle à dominante cléricale est une réalité que l'on ne pourra dépasser qu'après l'avoir défiée par l'humour[659] ». Les drolatiques chevaux de papier de ces régionalistes dissidents auront contribué largement à ce dépassement.

*

[658] Karl Popper, dans P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 32.
[659] Pierre Maheu, dans Lise Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, [Éd. originale : Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975], Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 97.

Jusqu'à présent, des quatre célèbres cas de romans foudroyés par la censure cléricale dans la période allant de 1904 à 1934, nous en avons abordé trois. Nous venons de voir celui de *Marie Calumet* (1904) de Rodolphe Girard. Un peu plus tôt, il avait été question du roman *Le débutant* (1914). On s'en souviendra, ce récit précurseur du roman urbain ne présentait pas de chevaux subversifs. Demeurant sans doute encore trop attaché à l'image de la bonne vieille Grise, Arsène Bessette avait choisi de la mettre au service de la représentation traditionnelle[660]. Vingt ans plus tard, dans *Les demi-civilisés* (1934), on sent encore cet attachement au cheval de ferme. Pour Jean-Charles Harvey, les vrais « civilisés[661] » ne sont nul autre que les fiers habitants qui, l'instar du père Savard, s'affairent autour des bâtiments dès la pointe du jour, « soignant chevaux, vaches, moutons, poulets, cochons[662] ». Cependant, dans ce roman, les bons chevaux de type La Grise ne sont pas les seuls représentés, comme nous l'avons vu plus tôt dans notre analyse du thème de la conquête amoureuse. En effet, on trouve également dans *Les demi-civilisés* un équidé hors norme ayant fui au grand galop le clos paisible, mais combien ennuyant du terroir, deuxième Grise fugueuse du corpus régionaliste, si l'on peut dire, après celle des « Rabâchages ». Il s'agit de la monture chevauchée par une femme sensuelle, l'amante du fier intellectuel Max Hubert, un

[660] Voir à ce sujet la scène des « sucres » commentée dans la section sur l'archétype La Grise.

[661] « — J'ai été élevé dans cet âpre pays, [dit le narrateur Max Hubert], où la nature sauvage, pure et forte, inspire aux hommes qu'elle nourrit une répulsion pour la servitude. *J'ai sucé aux mamelles de cette terre mes désirs d'indépendance et de liberté.* J'y ai puisé en même temps le respect des vertus qui fleurissaient ici, chez ces hommes et ces femmes si vrais, si simples et si logiques. Mon aïeul […] portait sans se plaindre le fardeau de la vie. Il était de race. Il savait qu'il faut se résigner, travailler, aimer, se multiplier, se voir abandonné, puis mourir, inconnu de tous, sombrer dans l'effacement final, sans laisser d'autres traces que des enfants qui oublieraient vite et seraient oubliés à leur tour. Toute la nation repose sur ces obscurs qui ont été presque les seuls à vraiment souffrir pour la sauver. Ce qu'ils ont fait, eux, ils ne l'ont pas crié sur les toits, ils ne l'ont ni publié, ni hurlé dans les parlements : ils l'ont fait par devoir, sans espoir de récompense humaine. Abandonnés à la conquête, ils ont continué à labourer et à engendrer sans se soucier des nouveaux maîtres. Puis ils ont fait ce qu'on leur disait de faire. Ils n'ont pas maugréé; ils ont tout accepté, les yeux fermés, tout subi, tout enduré. Ils sont pourtant restés fiers, intelligents, originaux, raisonnables et personnels. Il me semble que notre paysannerie est la plus civilisée qui soit au monde. Elle est la base sur laquelle nous bâtissons sans cesse. Ce n'est pas chez elle qu'on trouve la plaie des demi-civilisés : c'est dans notre élite même. » J.-C. Harvey, *Les demi-civilisés*, p. 178-179. Nous soulignons cet élément intéressant qui annonce un changement de série culturelle : la symbolique de la « mamelle » terrienne qui change avec Harvey (*terre = désir de liberté et d'indépendance*, et non plus *terre = désir d'enracinement et d'interdépendance avec les membres de la communauté d'appartenance*).

[662] J.-C. Harvey, *Les demi-civilisés*, p. 27.

cheval du même type que celui rencontré dans le roman *Juana, mon aimée* (1931) du régionaliste Harry Bernard. Cette cavale, sans en avoir encore toutes les caractéristiques émancipatoires, préfigure néanmoins l'une des formes du cheval à naître dans la foulée de la Révolution tranquille, moment historique où le désir avoué de la femme, comme manifestation de l'agentivité, sera plus librement mis de l'avant dans les fictions. Quant au cas des chevaux de *La Scouine* (1918), nous y reviendrons dans le prochain chapitre puisqu'ils inaugurent une nouvelle série culturelle. Mais avant d'y arriver, il faut dire encore quelques mots sur les suites que connaît le régionalisme dans les années 1930 et 1940 (voir Annexe 2.2, « Fin de la deuxième série et avènement de la modernité »).

3 LE JOUAL

> Nous devons nous réconcilier avec un temps fécond en échecs et en fragments. Nous devons nous dire que lorsqu'il faut déployer tant d'énergie pour trouver un moyen de dire la vérité, la vérité elle-même nous arrive dans un certain état d'épuisement et de chaos[1].
>
> Virginia Woolf, conférence à Cambridge, 1924
>
> Je serai d'ici ou je ne serai pas. J'écrirai joual ou je n'écrirai pas et comme à joual donné on ne regarde pas la bride[2]…
>
> Gérald Godin, *Parti pris*, 1965

3.1 Le phénomène du joual et ses déclinaisons

3.1.1 Le cheval protéiforme de la troisième série culturelle à l'aube de la modernité

Contrairement à son ancêtre La Grise — cheval de papier caractérisé par une conformation, un tempérament et un agir standard, et représenté d'une œuvre régionaliste à l'autre sensiblement de la même manière —, l'archétype de la troisième série culturelle est un sujet chevalin polymorphe tant dans son « être » que dans son « faire ». D'une part, il ne s'agit plus seulement de chevaux de poils et de crins, les écrivains recourant de plus en plus souvent à des représentations chevalines métaphoriques et métonymiques pour rendre compte de la réalité de leur époque et des valeurs émergentes qui la caractérisent. Ainsi, nombreuses sont les entités figuratives anthropomorphes aux allures et aux traits chevalins, changement figuratif qui s'explique sans doute par le fait que l'« ère du cheval » (Baron) tire à sa fin. D'autre part, l'univers diégétique dans lequel évolue désormais le cheval se caractérise par son hétérogénéité. Qu'il s'agisse de protagonistes équins traditionnels, d'homme-cheval ou de femme-cheval, on les

[1] Virginia Woolf, conférence à Cambridge, mai 1924, dans Michel Zéraffa, *Roman et société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le sociologue », 1971, p. 7.
[2] Gérald Godin, « Le joual et nous », *Parti pris*, vol. 2, n^{o} 5, janvier 1965, p. 18.

retrouve tantôt à la campagne, tantôt à la ville. D'autres encore évolueront dans des univers imaginaires.

3.1.2 L'étrange principe codant de la troisième série culturelle : la Noirceur

Cette grande diversité des représentations pose une difficulté méthodologique. En effet, il apparaît d'emblée problématique de chercher à rendre compte de tous ces spécimens par le biais d'un archétype unique. Afin de ne pas tomber dans le piège de la généralisation abusive et de tracer un portrait aussi juste que possible du plus grand nombre de chevaux de cette vaste série, il nous est apparu souhaitable de les regrouper en plusieurs catégories et sous-catégories. Ces disparités ne signifient toutefois pas qu'il soit impossible de dégager les traits d'un archétype rendant compte de l'ensemble des sujets mis en fiction pendant cette longue période de l'histoire culturelle, soit depuis le début dès les années 1930 jusqu'au tournant des années 1970.

Pour comprendre comment cela s'avère possible, il faut se remettre en mémoire la notion de série culturelle telle que définie par le sémioticien Louis Francoeur. Il s'agit d'un « polysystème[3] » dont les unités de signification sont en interaction à l'intérieur d'une hiérarchie croissante et au sommet de laquelle se trouvent une œuvre ou un ensemble d'œuvres qui agissent à titre de « principe premier codant » et dont le rôle structurant permet de déterminer la période temporelle associée à la série. Francoeur précise toutefois qu'à l'occasion, la série se structure d'une autre manière. Plutôt que de trouver sa cohérence à partir d'un « agent unificateur, texte ou ensemble de textes, qui, à la manière d'un ferment, concourt à l'organisation de toutes les unités

[3] Louis Francoeur, « Pour une sémiotique des traces », *Études littéraires* [En ligne], vol. 21, n° 3, 1989, p. 177-194, https://id.erudit.org/iderudit/500879ar (page consultée le 30 août 2016), p. 180. La prochaine citation se trouve à la même page.

de signification[4] », la série se trouve définie par le biais d'« éléments constitutifs [qui] épuisent en quelque sorte un donné qui ne manque pas d'agir sur eux comme le ferait un mécanisme structurant ». Dans le cas qui nous occupe, il y a un *élément constitutif* en particulier propre à tous les textes de notre corpus qui semble structurer l'ensemble : la noirceur. Cette noirceur littérarisée rendrait compte en quelque sorte du climat étouffant caractéristique d'une longue et sombre période de l'histoire du Québec que d'aucuns ont qualifié de « Grande Noirceur ». C'est en définitive ce qui agirait comme mécanisme structurant au sein de la série du « joual », depuis la fin de l'ère régionaliste jusqu'au moment de l'avènement de la modernité littéraire. Voilà en somme pourquoi il nous paraît justifié de regrouper sous une même bannière des sujets chevalins fort différents les uns des autres dans leurs manifestations de surface (être et faire), sujets qui néanmoins ont ceci en partage : le trait noirci à souhait d'écrivains lancés sur la voie de la contestation.

Par souci de cohérence, nous référerons donc à un terme unique lorsqu'il s'agira de nommer l'ensemble des chevaux de cette horde disparate. Le choix du mot « joual » nous semblait tout indiqué, et ce, pour plusieurs raisons. Cependant, pour bien comprendre ce qui nous motive à employer ce mot en particulier, encore faut-il en donner une définition.

3.1.3 Qu'est-ce qu'un « joual »?

Le « joual » est sans conteste l'un des phénomènes culturels ayant le plus marqué l'histoire du Québec. Polysémique, le terme renvoie à de nombreuses acceptions.

[4] L. Francoeur, « Pour une sémiotique des traces », p. 180. La prochaine citation se trouve à la même page.

3.1.3.1 Le joual à quatre pattes

Dans *Trente arpents* (1938), Étienne devenu propriétaire de « trente arpents de bonne terre[5] » se réjouit, par une journée de pluie, d'avoir été prévoyant. « J'ai ben fait de mettre les crampons au *j'oual*, dit-il. Sans ça, pour sûr qu'i' se casserait une patte[6]! » Voilà bien la forme la plus traditionnelle du cheval de type joual qui n'est en réalité qu'un synonyme de « cheval » (bête à quatre pattes) dans le contexte d'un récit régionaliste comme celui de Ringuet.

3.1.3.2 Le joual parlé

Outre le joual des terriens, apparaît au Québec dans les années 1950 un joual à connotation fort différente qui ne désigne plus l'animal, mais une notion sociolinguistique. S'il est vrai que « parler joual, c'est précisément dire joual au lieu de cheval », comme l'affirmait le frère Untel, cette expression renvoie à tout autre chose qu'à une simple question de prononciation. Selon l'avis de plusieurs, le joual est un phénomène historiquement daté qui désigne « la langue parlée dans les milieux populaires montréalais, une langue dont la détérioration reflète l'infériorité économique du Canadien-français [*sic*], dominé par le capitalisme anglo-saxon[7] ». De quoi s'agit-il au juste? Il ne semble pas y avoir eu de consensus

[5] Ringuet, *Trente arpents*, [Éd. originale : Paris, Flammarion, 1938], Paris, les éditions Flammarion ltée, coll. « Bis », 2001, p. 228.
[6] Ringuet, *Trente arpents*, p. 228. Nous soulignons.
[7] Lise Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », *Langue française* [En ligne], n° 31, 1976, p. 80, http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1976_num_31_1_4794 (page consultée le 13 juin 2016). « Dans un article paru dans *la Revue démocratique nouvelle*, septembre 1967, écrit Lise Gauvin, P. Chamberland fait nettement la distinction entre la langue de l'arrière-pays, fruste, archaïsante, correcte, et celle du jeune ouvrier de Montréal, soumise à une anglicisation continuelle. » (Lise Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, [Éd. originale : Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975], Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 66, note 35) Cependant, selon Chantal Bouchard, il n'existerait pas une différence significative entre le parler joual de la campagne et celui de la ville à la même époque : « […] la pénétration, jusque dans les campagnes les plus reculées, de l'influence culturelle américaine depuis la guerre se traduit par une nouvelle vague d'emprunts linguistiques et culturels. Il n'y a évidemment, sur le plan linguistique, aucune rupture, aucune discontinuité entre les variétés populaires d'avant-guerre et le joual de 1960. La rupture se situe sur le plan de la perception collective. Il n'y a donc

sur cette question, tout un chacun y allant de sa propre description : « Les caractéristiques du langage vulgaire sont bien connues : corruption de mots, amalgame de canadianismes et d'anglicismes, baffouage [*sic*] de la syntaxe, etc. Une métaphore a baptisé à tout jamais ce jargon du nom de "joual"[8]. » L'essai de définition de Laurent Girouard en 1964 va comme suit :

> Un patois est une forme de parler vernaculaire tout à fait différente de l'idiome général. Le patois est employé au sein d'une communauté restreinte, isolée dans une nation délimitée. Un dialecte est une forme déficitaire de la langue générale que l'usager ne songe nullement à substituer à cette langue générale. Le joual n'est ni un patois ni un dialecte. Il relève plutôt d'une langue étrangère dominatrice. Il ne peut que devenir argot, ce serait sa place normale, ou bien marquer la dernière étape vers l'anglicisation[9].

C'est un événement littéraire hautement médiatisé qui a mené à une prise de conscience collective de la problématique du joual parlé au Québec. Dans une chronique d'« Actualité » du *Devoir* parue le 21 octobre 1959, le rédacteur en chef André Laurendeau qualifiait la langue des jeunes canadiens-français de « parler joual[10] ». Membre de la congrégation des frères maristes et

---

rien de très surprenant à ce que chroniqueurs, journalistes et lecteurs attribuent des valeurs variables au terme *joual* et cherchent avec difficulté à le définir. » Chantal Bouchard, « La Révolution tranquille et le joual emballé 1960-1970 », *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, 2e éd., Montréal, Fides, 2002, p. 230. L'auteur souligne.

[8] Gaëtan Côté, lettre de lecteur, « Un langage parlé qui n'est point risible », *Le Devoir*, 27 janvier 1961, dans C. Bouchard, « La Révolution tranquille et le joual emballé 1960-1970 », *La langue et le nombril […]*, p. 231.

[9] Laurent Girouard, « Le supplément littéraire du *Devoir* », vol. 11, no 4, décembre 1964, p. 64, dans L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 80.

[10] Dans un article qui démystifie l'origine du mot « joual » employé au Québec pour parler d'une réalité sociolinguistique, Paul Laurendeau écrit que « l'expression parler joual N'EST PAS UNE INVENTION D'AUTEUR DATANT DES ANNÉES 1960, MAIS BIEN UN HÉRITAGE FRANÇAIS ASSEZ ANCIEN ET QUE C'EST CETTE VIEILLE EXPRESSION (ET NON UNE PURE CRÉATION) QUI A SERVI DE POINT DE DÉPART À TOUTE L'ÉVOLUTION, SPÉCIFIQUEMENT QUÉBÉCOISE, QU'A CONNUE ULTÉRIEUREMENT LE MOT *JOUAL*. » Ainsi, la parenté de cette expression ne revient pas à André Laurendeau, tel que l'affirmait le *Grand Larousse encyclopédique* de 1984. Paul Laurendeau, « Trésor de la langue française au Québec (XXII) », *Québec français* [En ligne], no 67, octobre 1987, p. 41, https://id.erudit.org/iderudit/45320ac (page consultée le 12 mars 2019). Les majuscules sont de l'auteur. Concernant l'acception du mot « joual » dans le sens où il sera utilisé par les partipristes, Lise Gauvin écrit : « Pour être plus exact, il faudrait dire que le premier à utiliser le mot « joual » est Claude-Henri Grignon. Celui-ci, répondant à une attaque, écrit : « Le moins que l'on puisse espérer d'un théologien qui se permet de juger Léon Bloy, c'est qu'il s'exprime dans un français convenable. Or, Mesdames et Messieurs, le R.P. Gabriel Lussier écrit une langue de joual » (« Jusqu'où on peut aller », *les Pamphlets de Valdombre*, 2e année, mai 1938, p. 259). Claude-Henri Grignon utilise une deuxième fois le mot « joual » dans une lettre adressée à Victor Barbeau : « Les Français qui reviennent en Nouvelle-France devraient avoir au moins le bon sens et la politesse de nous dire que nous parlons "joual" et que nous écrivons comme des "vaches", mais que nous

enseignant à l'Académie commerciale de Chicoutimi, le frère Pierre-Jérôme (nom en religion de Jean-Paul Desbiens) répond au journaliste montréalais par une série de lettres d'opinion qui seront publiées sous le couvert de l'anonymat dans les pages du quotidien tout au long de l'automne 1959 et au début de l'année suivante[11]. Un certain nombre de ces petits brûlots sont pour le « Frère Untel » l'occasion de livrer un procès retentissant au joual, « langue désossée[12] » parlée par l'ensemble du peuple canadien-français, qui reflèterait son état de civilisation au tournant des années 1960.

Le 18 juillet 1960, André Laurendeau écrit au frère Pierre-Jérôme : « [L]es Éditions de l'Homme aimeraient beaucoup publier un livre du Frère Untel. Vos quelques lettres dans *Le Devoir* ont vivement intéressé un large public. Un livre de vous serait donc fort bien accueilli et serait utile dans ce pays où l'on a tant besoin d'être désintoxiqué. » (*IFU*, 159) Une rocambolesque aventure éditoriale[13] aboutira à la publication d'un recueil intitulé *Les insolences du frère Untel* le 6 septembre 1960. Le succès éditorial est monstre. Publiées en français, 28 éditions totalisant plus de 130 000 exemplaires; en anglais, cinq éditions pour un total de 15 000 exemplaires[14]. De plus, le livre atteint le 17e mille en 10 jours[15], le 28e mille en trois semaines[16] et

---

avons encore assez de goût pour acheter le bon vin et les livres français. » Claude-Henri Grignon, *les Pamphlets de Valdombre*, 3e année, avril 1939, p. 193, dans L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 63.

[11] « Le 3 novembre 1959 paraît la première lettre dans *Le Devoir*. Jacques Hébert écrira à ce propos, en 1988 : "Il en parut une douzaine entre novembre 1959 et juin 1960. Autant de coups de tonnerre dans le ciel lourd d'un Québec au bord du grand orage." » Pierre Hébert, « Les insolences du Frère Untel », dans Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Éditions Fides, Montréal, 2006, p. 352.

[12] Jean-Paul Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, [Éd. originale : Montréal, les Éditions de l'Homme, 1960], texte annoté par l'auteur, préface de Jacques Hébert, Montréal, Les Éditions de l'Homme, [1988] 2000, p. 32. Désormais, et sauf exception, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IFU*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[13] Voir à ce sujet « La genèse des *Insolences* », dans J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 157-170.

[14] André Gaulin, « Les insolences du Frère Untel », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, 1984, p. 435.

[15] A. Gaulin, « Les insolences du Frère Untel », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 435.

[16] André Laurendeau, « Un succès de librairie. *Les insolences du Frère Untel* », [Éd. originale : *Le Devoir*, 30 septembre 1960], dans J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 217.

le 100e mille en janvier 1961[17], soit quelque cinq mois à peine après son lancement. De l'avis de tous, l'ouvrage qui « éclat[e] comme la foudre dans le ciel politique du Québec[18] » constitue un texte emblématique de la Révolution tranquille[19].

Ainsi, les *Insolences* marquent un jalon dans l'histoire culturelle québécoise[20], comme le souligne Lise Gauvin : « Pour situer la question dans une perspective historique, il faut, comme chacun sait, mentionner le frère Untel qui, sans avoir inventé le joual, a largement contribué à le populariser[21]. » Cependant le retentissement de l'œuvre et la notoriété du frère Untel ne furent pas que le fruit de commentaires élogieux[22]. Paradoxalement, les critiques négatives ont aussi favorisé le retentissement de l'œuvre. Qu'a-t-on reproché, au juste, au premier polémiste ayant attaqué le joual? En essence, son manque de vision, comme en témoigne Gérald Godin : « Le Frère Untel, avec toute sa bonne volonté ne put proposer comme remède que du réformisme : du vent[23]! » Tout en voulant donner du crédit à celui qui fut un éveilleur de conscience, Jean Marcel exprime sa déception :

> Le p'tit frére Desbiens, faut lui donner ça, il a des éclairs de génie parfois. C'est ainsi que dans sa préface […] il écrit : « Entre la décomposition de notre langue et la décomposition de notre peuple en masses, il est permis de voir un lien » (p. 11). Certainement, mon bien cher p'tit frére, vous n'avez jamais si bien dit et toutes vos *Insolences* étaient bâties là-dessus. Seulement, en bon philosophe, le bien cher p'tit

[17] A. Gaulin, « Les insolences du Frère Untel », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 435.
[18] J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, quatrième de couverture.
[19] Voir au sujet de la réception critique de l'œuvre le dossier « Le Frère Untel et l'opinion publique » dans J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 207-244.
[20] À la lumière de tous les commentaires que nous avons lus sur la question du rayonnement des *Insolences*, nous retenons sept facteurs principaux ayant conduit à cette réussite qui place l'essai de Jean-Paul Desbiens au sommet de la troisième série culturelle à titre de principe codant. Voir le tableau récapitulatif de la troisième série culturelle.
[21] Lise Gauvin, « Littérature et langue parlée au Québec », *Études françaises* [En ligne], vol. 10, no 1, février 1974, p. 98, https://id.erudit.org/iderudit/036568ar (page consultée le 26 février 2017).
[22] Et il y en a eu beaucoup! Voir à ce propos le volumineux dossier « Le frère Untel et l'opinion publique », dans J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 207-244.
[23] G. Godin, « Le joual et nous », p. 19.

> frére n'a jamais été capable d'aller jusqu'au bout des conséquences de ses idées […][24].

En somme, résume Lise Gauvin, l'homme est « accusé de prôner des "réformettes" qui à long terme s'avèreront insuffisantes[25] ». Ce désaveu se traduira même en fiction, en témoigne un passage de *La ville inhumaine* (1964) de Laurent Girouard : « Il finit le bouquin du Frère Untel. *Significatif le succès de ces douces ironies… Donner une valeur pamphlétaire et prophétique à des blagues superficielles et déjà dépassées… nous sommes les seuls à prendre un journaliste pour un penseur*[26]*…* » Néanmoins, un peu plus loin dans le récit, le héros fantasme sur le succès que connaîtra son propre roman « La ville », prenant comme point de comparaison les *Insolences* : « Tu vas voir le plus envoûtant remous de l'histoire de nos lettres. Le Frère Untel va rougir de son minime succès. Il va ravaler ses 125,000. Nous ce sera des 200, 300 milles de La Ville que l'on tirera[27]. »

3.1.3.3 Le joual politique

La question épineuse du joual deviendra éminemment politique au moment où les intellectuels des mouvements de gauche en feront leur cheval de bataille dans une lutte à finir visant l'émancipation collective contre toutes les sources d'aliénation, le « colonialisme » en particulier, dont l'un des signes les plus apparents consiste en la contamination de la langue des Canadiens français par l'anglais. L'explication que donne Gaston Miron à ce sujet est éclairante :

> Il y a beaucoup de confusion autour de ce terme (le joual), on ne sait plus très bien ce qu'il recouvre. Pour le moment, le problème n'est pas là, il n'est pas entre les

[24] Jean Marcel, *Le joual de Troie*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 131.
[25] L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 68.
[26] Laurent Girouard, *La ville inhumaine*, [Montréal], Éditions Partis pris, [1964], p. 71. L'auteur souligne.
[27] L. Girouard, *La ville inhumaine*, p. 134.

> dialectes québécois. Il se situe entre la langue québécoise commune et l'anglais, dans leur symbiose, c'est-à-dire la présence du système de la langue de l'autre, par ses calques, dans la mienne, qui fait que cette langue est « empêchée », dans son autonomie, sa souveraineté! Of horse! Politiquement, situer le problème entre nous, poser l'alternative suivante : faut-il dire cheval ou joual, c'est une opération de diversion pour le moment, pendant qu'on se pogne là-dessus le mot *horse* dans la communication bicéphale *canadian* se répand partout. L'alternative juste est la suivante : faut-il dire *horse* où [*sic*] tous les autres : cheval, joual, ouéoual, etc., sinon à longue échéance, on risque de dire ni l'un ni l'autre[28].

Les années 1960 sont marquées par l'apparition de mouvements de contestation et de radicalisation politique. La fondation de la revue *Parti pris* et, peu après, celle des éditions du même nom s'inscrivent dans cette tendance idéologique révolutionnaire. Comme le rapporte Robert Major dans la présentation de son essai *Parti pris. Idéologies et littérature* paru en 1979,

> la durée de vie de la revue fut relativement brève, cinq années (de 1963 à 1968), mais celles-ci furent si riches, si intenses et si fécondes qu'il est impossible de rendre compte de l'histoire des idées ou encore de l'histoire de la gauche au Québec sans évoquer la formidable aventure intellectuelle et politique que fut Parti pris et le rôle majeur qu'elle jouera dans la redéfinition de la société québécoise[29].

Fig. 8 – Le groupe de Parti pris en 1964 (photo : Maclean's), http://blogue.onf.ca/blogue/2015/09/16/pierre-maheu-integrite-ti-pop-sac-decouchage/ (page consultée le 18 janvier 2020).

[28] Gaston Miron, « Décoloniser la langue », *Maintenant*, n° 125, avril 1973, p. 14, dans L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 90.
[29] Robert Major, « Présentation », *Parti pris. Idéologies et littérature*, [Éd. originale : Montréal, Hurtubise HMH, 1979], Québec, Nota bene, 2013, p. 10.

La mission que le groupe se donne se résume à prendre la parole afin d'accomplir deux objectifs précis. Le premier : démystifier les causes de la sujétion du peuple québécois. Selon eux, l'aliénation qu'il faut combattre existe à trois niveaux : *politique* (« [P]olitique de roi nègre, et qui de toutes façons est dépendant du VRAI gouvernement dont le contrôle nous échappe […][30]. »), *économique* (« [L]a presque totalité de nos richesses naturelles et de notre industrie est dans les mains d'étranger — canadians ou américains. ») et *culturel* (« [L]a dégénérescence de notre langue et l'abâtardissement de notre peuple témoignent de notre aliénation; "l'élite" intellectuelle clérico-bourgeoise soutient de l'intérieur le pouvoir de ceux qui nous colonisent et nous exploitent en entretenant les mythes humanistes ou religieux qui perpétuent et justifient notre soumission. »). Le second objectif de Parti pris : faire de la parole un moyen d'action concret pour en finir avec l'aliénation. En somme, disent les partipristes, « c'est à partir de ces deux thèmes centraux (aliénation et possibilité objective de son dépassement) que nous pouvons le mieux définir notre parti pris […][31]. »

Pour tout dire, ils renoncent désormais à la révolte — inévitablement condamnée selon eux à l'échec puisqu'elle demeure individuelle —, optant plutôt pour la « RÉVOLUTION[32] ». « Plusieurs générations de nos aînés, qui n'étaient pas plus bêtes ni plus lâches que nous, ont vécu cette révolte et son échec, écrit Pierre Maheu. Si c'est nous et non eux qui avons réussi à la *positiviser*, à assumer son sens révolutionnaire, c'est, tout simplement, que la situation était devenue objectivement révolutionnaire[33]. » Comme le résume Lise Gauvin, « [l]'idéologie

[30] « Présentation », *Parti pris*, vol. 1, n° 1, octobre 1963, p. 3. Les auteurs soulignent. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[31] « Présentation », *Parti pris*, vol. 1, n° 1, octobre 1963, p. 2.
[32] « Dès les premiers numéros, il devint évident que toute notre pensée tournait autour d'un maître-mot, qui revenait dans tous les titres : RÉVOLUTION. » « Manifeste 64-65 », *Parti pris*, vol. 2, n° 1, septembre 1964, p. 2. Les auteurs soulignent.
[33] Pierre Maheu, « De la révolte à la révolution », *Parti pris*, vol. 1, n° 1, octobre 1963, p. 14. L'auteur souligne.

partipriste[34] est révolutionnaire. Tout au long de son existence, la revue réclame le renversement intégral de l'ordre politique et économique existant et l'instauration d'un ordre nouveau[35]. » Cet ordre nouveau consistera au bas mot à faire du Québec « un État libre, laïque et socialiste[36] ». Mais le programme de la revue *Parti pris* n'est pas que politique; il est aussi culturel. Orientée idéologiquement vers une pensée révolutionnaire, la littérature produite par la revue et aux Éditions Parti pris sera nécessairement engagée[37]. C'est à ce moment que le joual arrive au galop dans les récits des écrivains partipristes.

3.1.3.4 Le joual littéraire

Depuis fort longtemps le joual avait été introduit dans les récits pour donner un cachet d'authenticité à des personnages issus de certains groupes sociaux, tels les ancêtres du monde rural dont le parler était truffé d'archaïsmes, de particularismes et d'expressions patoisantes de toutes sortes. Le joual des écrivains qui publient aux Éditions Parti pris[38] n'a rien de commun

[34] Située au croisement de multiples idéologies dans l'air du temps — marxisme, socialisme décolonisateur et existentialisme sartrien —, la pensée révolutionnaire partipriste se veut spécifiquement québécoise, selon Robert Major (R. Major, *Parti pris. Idéologies et littérature*, p. 51 et 55). Partant de la typologie des idéologies québécoises définies par Marcel Rioux (Sur l'évolution des idéologies au Québec, dans *Revue de l'Institut de Sociologie*, 1968, n° 1, p. 121-122), l'idéologie de contestation des partipristes s'apparenterait à « l'idéologie de développement et de participation » qui dépasse de beaucoup l'idéologie « de contestation et de rattrapage » qui l'a précédée et qui était elle-même la critique de la première, « l'idéologie de « conservation ».

[35] L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 134.

[36] « Présentation », *Parti pris*, vol. 1, n° 1, octobre 1963, p. 4.

[37] À ce propos, André Major écrit : « Des œuvres révolutionnaires naissent d'un moment révolutionnaire. Une littérature représente son époque; elle vit des contradictions et du mouvement de cette époque. Nous sommes la contestation de notre époque, la radicale contestation des idées et des systèmes qui meuvent notre Histoire; il faut donc qu'on s'attende à ce que nos œuvres soient elles aussi contestataires. […] [Pour l]es jeunes écrivains […] écrire est très concrètement un *acte*, et un acte révolutionnaire qui coïncide avec l'émergence d'un groupe révolutionnaire. » André Major, « Pour une littérature révolutionnaire », *Parti pris*, I, 8, mai 1964, p. 56-57. L'auteur souligne.

[38] Voir la liste des titres parus aux Éditions Parti pris, collection « Parole » dans L. Gauvin, « Parti pris » littéraire, p. 168.

avec ce dernier[39]. Si on l'exploite, c'est dans le seul et unique but de dénoncer « une réalité collective hideuse[40] » qui est à l'image même de cette « langue pourrie ». Comme l'explique Paul Chamberland, « [m]al écrire, c'est descendre aux enfers de notre mal-vivre, en tirer l'Eurydice de notre humanité québécoise; c'est d'abord pousser à la limite de la déraison l'incohérence fondamentale, pour qu'elle éclate sur le surgissement d'une parole, d'une raison, d'une vie qui soient produites à notre image[41] ». Autrement dit, « le "joual" se situe dans une période transitoire, entre la mort du Canadien français et la naissance du Québécois[42] ».

Il y a cependant une seconde raison qui motive les écrivains à écrire en joual. C'est pour eux une manière de se désolidariser de la Littérature qui d'emblée les éloigne du groupe d'appartenance au nom duquel ils tiennent la plume. Lise Gauvin explique : « Lancés dans une vaste entreprise de démystification, les partipristes s'attaquent tout particulièrement à la tentation de l'esthétisme et au repli vers l'œuvre d'art qui trop longtemps a constitué au Canada français la valeur refuge des élites[43]. » En somme, résume Gérald Godin d'une manière imagée, « [n]ous refusons d'être les français [*sic*] de service; une couronne française sur une tête jouale. Nous refusons de servir à maquiller par notre beau langage le langage pourri de notre peuple[44] ». Par

[39] On consultera à ce sujet l'amusante histoire « sainte » du joual que nous raconte « en deux mots » Jean Marcel dans son essai *Le joual de Troie* dont voici un extrait : « [L]a chevauchée du joual, commencée au petit trot de l'enseignement au 19e siècle, se poursuivait par le grand galop de la prolétarisation massive des populations québécoises. À partir de ce moment, le joual n'est plus seulement un petit animal inoffensif, ce n'est plus seulement une langue, c'est l'ensemble des conditionnements de l'aliénation dont cette langue n'est que le véhicule. Et c'est la découverte de ce phénomène de globalisation lié à l'ensemble de la vie jouale qui a fait que des jeunes écrivains, entre 60 et 65, ont utilisé ce véhicule comme un instrument de provocation : c'était une sorte de cri de détresse visant à attirer l'attention sur la situation qui autorisait une telle langue […]. » J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 133-134.
[40] Maurice Arguin, « Le joual les quat'fers en l'air », *Québec français* [En ligne], no 35, octobre 1979, p. 57, https://id.erudit.org/iderudit/56480ac (page consultée le 3 mars 2017). La prochaine citation se trouve à la même page.
[41] Paul Chamberland, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, vol. 2, no 5, p. 36, dans L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 79.
[42] M. Arguin, « Le joual les quat'fers en l'air », p. 58. L'auteur précise qu'il paraphrase Laurent Girouard.
[43] L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 78.
[44] Gérald Godin, « Le joual politique », *Parti pris*, vol. 2, no 7, p. 57.

conséquent, la littérature écrite en joual ne sert pas tant à « décrire[45] » le réel plutôt qu'à interroger l'acte même « d'écrire » dans une société colonisée et dégradée. Dans ce contexte d'énonciation très particulier, il n'est pas surprenant que l'auteur cède la parole à des narrateurs qui parlent eux-mêmes en joual.

3.1.4 L'archétype chevalin de la troisième série culturelle : le Joual

L'appellation « Joual » pour désigner l'archétype chevalin de la troisième série nous a été inspirée par le phénomène linguistique du joual à connotation péjorative. Comme on l'a vu, les *Insolences* du frère Untel ont fortement contribué à ternir le portrait du joual, un type de cheval qui pourtant avait jadis fort bonne réputation à l'époque où il était employé dans la langue familière des Canadiens français pour désigner les chevaux. En ouverture du chapitre inaugural plutôt virulent intitulé « Échec de notre enseignement du français » apparaît un premier fragment, « La langue jouale[46] », sorte de petit manifeste anti-joual humoristique et décapant. Jean-Paul Desbiens y fait état de sa conception du joual en quelques phrases coup-de-poing. Comme le montre l'extrait suivant, cette forme langagière est présentée comme étant indissociable des problématiques sociétaires de l'heure et qui seront matière à de chauds débats dans les décennies 1960 et 1970 :

> Le joual est une langue désossée […]. […] Le joual est une décomposition […]. […] Cette absence de langue qu'est le joual est un cas de notre inexistence, à nous, les Canadiens français. […] Notre inaptitude à nous affirmer, notre refus de l'avenir, notre obsession du passé, tout cela se reflète dans le joual, qui est vraiment notre langue. […] Nos élèves parlent joual parce qu'ils pensent joual, et ils pensent joual

[45] L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 78. La prochaine citation se trouve à la même page.
[46] J.-P. Desbiens, « La langue jouale », *Les insolences du frère Untel*, p. 31-35.

> parce qu'ils vivent joual, comme tout le monde par ici. […] C'est toute notre civilisation qui est jouale[47].

Dans « Le joual et nous » considéré comme le « premier manifeste joual du groupe[48] », Gérald Godin exprime sensiblement la même opinion. « Nos élites, qui ont la vue courte, agissaient en somme comme si c'était la langue qui était malade, alors que c'est la nation qui est mal en point, la culture nationale qui est pourrie, l'état québécois qui est infirme et l'âme québécoise qui est blessée jusques au plus profond d'elle-même[49]. »

C'est donc à partir du joual du petit frère Untel et de celui d'un des membres les plus influents de Parti pris que nous pouvons définir les traits caractéristiques du modèle chevalin de la série. Sur le plan de l'« être », Le Joual archétypal est une bête odieuse : *malade*, *infirme*, *blessée*, *pourrie*, *désossée*, *en décomposition*. Au niveau de son « faire », ce cheval est incapable de s'affirmer. Silencieux, affichant à l'occasion bêtement le « sourire de Fernandel[50] », il semble encore rattaché à l'esprit de l'ancien temps (l'image du cheval attaché à son pieu reviendra souvent dans les récits) et paraît inapte à affronter le présent et les valeurs nouvelles qui lui sont associées (cheval entravé qui ne peut aller de l'avant). Contrairement à La Grise de la deuxième série culturelle, les « jouaux » de la troisième série sont les doublets non seulement de personnages individuels (ex. : cheval de l'habitant à la campagne, cheval du laitier en ville,

---

[47] J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 31-33.
[48] R. Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, p. 123.
[49] G. Godin, « Le joual et nous », p. 18.
[50] Parler « joual », écrit le frère Untel, « [c]'est parler comme on peut supposer que les chevaux parleraient s'ils n'avaient pas déjà opté pour le silence et le sourire de Fernandel. » (J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 31) Dans *Le libraire* de Gérard Bessette ([Éd. originale : Paris, Julliard, 1960], Ottawa, Éditions Pierre Tisseyre, 1993), on fait la connaissance d'un personnage canadien-français mesquin et malhonnête dont le portrait ressemble beaucoup au « joual » du frère Untel. Petit commerçant hypocrite, « membre de plusieurs associations pieuses ou civiques, très influent par conséquent » (p. 113), Léon Chicoine a une « face chevaline » (p. 73). Une première fois, l'auteur nous fait voir ses « lèvres figées en un sourire cafard qui découvr[e] ses longues dents chevalines » (p. 58), et plus tard, sa « lèvre supérieure [qui] se rel[ève], découvrant de longues dents jaunâtres et une partie de la gencive » (p. 73). Le narrateur commente l'apparence de l'escroc, « pauvre type foirant de peur » (p. 131) : « Je me dis qu'il ressemblait un peu à Fernandel. » (p. 73)

homme-cheval ou femme-cheval), mais également de personnages collectifs (ex. : le peuple-cheval).

3.1.5 Essai de typologie du joual de papier

Le présent chapitre se divise en deux grands segments. Dans un premier temps, nous examinerons Le Joual narrativisé des récits régionalistes de contestation des années 1930 qui se présente sous la forme d'une Grise en difficulté. Dans un deuxième temps, nous examinerons dans les récits des années 1940 à 1970 les symptômes de la déchéance chez le cheval ainsi que les signes de sa libération prochaine. Notre classification est composée de trois grandes classes de chevaux : le cheval empruntant les formes de la servitude que l'on retrouve principalement dans les récits urbains (1940-1950), le cheval associé au sentiment de révolte dans les récits psychologiques (1950-1960) et le cheval participant de près ou de loin à la révolution dans les récits de la Révolution tranquille (1960-1970). En dernier lieu, nous nous intéresserons au passage du joual de la contestation à la contestation du joual (1970-1973), signe de l'effritement de l'idéologie de contestation révolutionnaire et de la montée en force des idéologies de la « québécitude » et du « progrès ». Ce phénomène annonce un changement de série culturelle imminent.

3.2 Le joual narrativisé des récits régionalistes de contestation : la crise du terroir, la Grise en difficulté

Le passage de la tradition à la modernité en littérature[51], comme on le sait, s'est effectué de manière progressive. À partir des années 1930, des signes de renouveaux thématiques et formels annoncent le changement de série culturelle en train d'opérer et, bien sûr, ce changement de paradigme se reflète au niveau de la représentation chevaline. L'une des premières manifestations du bouleversement des codes esthétiques s'observe chez La Grise alors que les écrivains hésitent de plus en plus à en tracer un portrait idéalisé. Inévitablement, sa transformation ira dans le sens d'une dégradation constante jusqu'à ce que sa déchéance la conduise au champ du repos. C'est sur ce parcours de fin de vie littéraire de l'archétype de la seconde série culturelle que nous nous attarderons maintenant alors que les écrivains Claude-Henri Grignon, Philippe Panneton (Ringuet) et Léo-Paul Desrosiers nous entraînent sur la piste des Grise en difficulté dans un univers rural en crise, jusqu'à ce que nous aboutissions ultimement, en compagnie d'Albert Laberge, aux enfers du monde chevalin. Le moment sera alors venu de faire nos adieux à feu La Grise. Mais avant de nous aventurer sur ce chemin sinistre et tortueux, mentionnons que nous avons inséré en annexe une étude de cas d'un personnage chevalin inusité qui pourrait intéresser le lecteur : Rossus, prototype du « joual » né

[51] En littérature québécoise, comme dans toute littérature, l'idée d'un passage « de la tradition à la modernité » a été contestée. Cependant, il s'agit encore aujourd'hui d'un des modèles interprétatifs couramment convoqués pour expliquer les transformations sociales survenues au cours du XX^e^ siècle au Québec et, partant, des changements observés au sein des productions culturelles. À ce propos, Marcel Fournier écrit : « Pour aussi descriptive qu'elle puisse apparaître, la constitution de la société québécoise comme "décor" de la littérature n'est cependant pas qu'une démarche empirique : le regard que l'analyste littéraire porte sur la société est aussi une "construction", dont les éléments sont souvent fournis par les problématiques sociologiques elles-mêmes. Dans son analyse de la littérature québécoise, la socio-critique [*sic*] a explicité deux grandes thématiques qui correspondent l'une et l'autre à des problématiques élaborées en sociologie pour l'analyse de la société québécoise : celle de l'entrée dans la modernité et celle de la dépendance. Selon la première thèse, communément admise, la littérature québécoise — principalement celle du roman social des années 1940 — traduit les diverses transformations que connaît le Québec : passage de la société traditionnelle à la société moderne, effritement de la tradition, éclatement de l'ancienne structure sociale, sécularisation, individualisation, etc. » Marcel Fournier, « Littérature et sociologie au Québec », *Études françaises* [En ligne], vol. 19, n^o^ 3, hiver 1983, p. 11, https://id.erudit.org/iderudit/036799ar (page consultée le 14 décembre 2019).

prématurément de la plume du plus grand pamphlétaire canadien-français du XIX[e] siècle, Arthur Buies, quelque cinquante ans avant l'avènement de la troisième série culturelle (Annexe 3.1).

Qu'en est-il, donc, de cette Grise en difficulté? Au tournant des années 1930 survient au Québec la crise du terroir. À cette époque, on voit apparaître dans les récits régionalistes un type de cheval affreusement maigre et laid au comportement problématique. La présence de ces bêtes en porte-à-faux avec l'univers rural traditionnel dans le portrait littéraire annonce un irrémédiable déclin de leur espèce. En guise d'introduction à ce segment sur la déchéance du cheval iconique de la deuxième série culturelle, voyons quelques cas de figure qui serviront de point de départ de l'analyse.

Premier cas. Dans son conte « Pierre Cardon » paru en 1867, Paul Stevens racontait un épisode de la vie de Madame Cardon, « petite Dame du bon Dieu » à l'âme charitable qui rend visite aux pauvres de son village pour leur offrir consolation et réconfort. De passage chez la Sans-Regret, une pauvresse habitant avec sa fille, son gendre et leurs trois enfants, elle apprend avec consternation la cause de leur état d'indigence : l'ivrognerie de l'homme. La pauvreté de la famille se reflète notamment dans le portrait du cheval qui, à la surprise générale, fait brusquement irruption dans la maison :

> En ce moment, un coup violent ébranla la fenêtre de derrière, et fit sauter la Sans-Regret sur sa chaise. Avant qu'elle fut revenue de son émotion, un autre coup l'avait ouverte, et la tête pelée et osseuse d'un cheval, affreusement maigre et laid, plongeait dans l'intérieur et emportait un épi de blé d'inde, avec un grincement de mâchoires qui dut faire trembler tous les autres.
>
> — Oh! Hé! Oh! Dia! arrête méchant rosson! se mit à crier la vieille en retirant la table avec précipitation. Maxime! dit-elle en s'adressant à l'aîné des enfants, va donc le rentrer à l'écurie, cet écœurant-là! cours vite, mon vieux!

La suite du récit nous apprend que ce « poulain de trente ans, qui a la queue comme un radis, et des yeux de fer blanc » avait été acquis par le gendre par un bien malheureux concours de circonstance. Ce dernier s'était laissé berner par un Américain qui lui avait donné ce trotteur « apparemment […] en train[52] » le jour des courses en échange de leur bonne jument « qui valait cinquante piastres comme une cope et qui [les] aurait hivernés comme des rois », une « bête […] si bonne et si aisée à mener qu'une créature aurait pu la conduire jusqu'au bout du monde ». Ainsi, en se retrouvant avec « ce grand mal dompté, qui avait mal aux pattes », « ce malheureux bétail », la famille avait été bien punie de l'intempérance du jeune père. Comme l'indiquait l'épigraphe en ouverture du récit, la morale qu'illustre bien cette histoire de cheval sordide est sans équivoque : « L'ivrognerie est peut-être le plus grand et le plus méprisable de tous les vices qui déshonorent l'humanité. » Personnage aux visées conservatrices, l'écrivain belge immigré au Québec en 1854 ne s'en cache pas. Pour lui, la littérature doit avant tout servir à édifier, comme il l'explique longuement dans la préface de son recueil de contes[53]. Et puisqu'« [i]l est bien rare qu'un malheur vienne seul », comme l'indiquait le narrateur, les mauvais chevaux ne peuvent être la propriété que des hommes rongés par le vice. Les Grise en difficulté qui nous intéressent à présent n'ont rien à voir avec le « rosson » de Stevens — « misérable bourrique » mise en scène spécialement pour donner une leçon de morale — ni du reste avec le type de sujet équin marginalisé que l'on rencontre, par exemple, dans le conte « La norouâ » de Jean Aubert Loranger.

[52] Paul Stevens, « Pierre Cardon », *Contes populaires*, [Éd. originale : Ottawa, G.-E. Desbarats, 1867], dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 139, version 1.1 (Édition de référence non spécifiée). Les quatre prochaines citations se trouvent au même endroit.

[53] « Lorsque tant d'esprits sont pleins de rêves absurdes et de chimériques systèmes, lorsque les principes qui forment la base de l'ordre social sont ébranlés, lorsque la Religion perd son influence, la famille sa beauté antique, l'honneur son prestige, l'autorité le respect qu'on lui doit, ceux qui ont reçu de Dieu les dons de l'intelligence et les talents littéraires, sont coupables s'ils ne travaillent pas de tout leur pouvoir à faire connaître la vérité, à faire aimer la vertu. » Paul Stevens, « Préface », *Contes populaires* [En ligne].

Deuxième cas. Dans un récit extrait du recueil *À la recherche du régionalisme. Le village. Contes et nouvelles du Terroir* (1925), on observe la présence d'un « vieux cheval ne pouvant pas trotter, rapport qu'il avait les pattes de devant trop raides[54] ». Il s'agit ici de la « pécouille » de Kenoche, « qu'on avait du [*sic*] […] lui vendre bon marché, justement parce que c'était un cheval qui ne trottait pas, par conséquent, rien que bon pour un quêteux comme lui ». Les Grise en difficulté dont nous parlons maintenant ne doivent pas être confondues avec ce genre de cheval appartenant aux quêteux, maquignons et immigrants du monde rural qui, pour n'être pas comme tout le monde (le « bon monde », s'entend), ne sont pas moins membres à part entière de la communauté d'appartenance. Leur bête chétive et laide, en leur qualité de contre-exemple parfait, permet d'illustrer la grande valeur du beau et vaillant cheval traditionnel, symbole iconique de tout un univers de valeurs conservatrices à chérir et à préserver.

Troisième cas. Par ailleurs, il ne faut pas non plus confondre ce nouveau type de Grise en difficulté avec les chevaux du terroir qui vivent des mésaventures dans le cadre de leurs fonctions habituelles. Par exemple, il n'est pas surprenant que les voyages en milieu urbain servant de repoussoir au mode de vie rural en vertu de l'opposition ville/campagne soient connotés négativement, comme c'est le cas dans *Trente arpents* (1938) de Ringuet. Dans l'extrait suivant, Eucharistе rend visite à son fils qui étudie à la ville pour devenir prêtre, mais depuis son dernier voyage, les choses ont bien changé et le cheval est exposé à des désagréments inattendus :

> Il refit la longue route mais ne s'y reconnut pas. Ce n'était plus en effet l'étroite et poudreuse et flexible et lente avenue jetée à travers champs; étranglée par les ponceaux après cinq arpents, s'arrondissant au besoin pour faire le tour d'une grange, avec des talus où alternaient les framboisiers sauvages, les églantines et, dans les lieux bas, les jolies quenouilles marron des massettes; à l'onduleux sillage de poussière fine comme la fleur de blé et dont la traîne soulevée signalait au loin la venue silencieuse de quelque rare voiture domestique. Aujourd'hui, *son pauvre*

[54] Jean Aubert Loranger, « La norouâ », *À la recherche du régionalisme. Le village. Contes et nouvelles du Terroir*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, p. 11. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.

> *cheval sabotait durement sur le macadam*, si durement qu'il fallait profiter des accotements meubles pour le reposer un peu. Et à tout instant, le coup de vent d'une auto lancée à une allure de démon le frappait au visage. (*TA*, 178. Nous soulignons.)

Les Grise qui se blessent accidentellement lorsque quelque chose dans leur environnement immédiat les effraie ne nous concernent pas elles non plus. À ce chapitre, on se souviendra par exemple de la scène de battage en grange dans *Trente arpents* où, inconfortable et nerveuse, Rougette avait causé la dégringolade de Brillant du haut du manège[55] (« [L]e cheval, pantelant, les flancs comme un soufflet, les jambes tremblantes, […] remis sur pied, sans rien de cassé heureusement […][56]. »). Aussi déstabilisant que puisse être cet épisode pour les personnages « humains » (« Étienne […] s'essuyant le front ruisselant de sueur », Moisan « [m]is de mauvaise humeur par l'accident à ses chevaux[57] »), il demeure anecdotique dans le grand tableau champêtre du récit rustique et ne remet pas en question, du moins pas pour l'instant, le bien-fondé ni de la méthode ni du travail effectué par les habitants. Tout au plus, les protagonistes se désolent de leur mauvaise chance et cherchent activement une solution pour régler ce qui leur apparaît être un problème circonstanciel (« — Faudra y mettre la séparure! […] — Ouais… Elle est ben capable de passer à travers[58]! »).

Tous ces cas de figure de Grise mal en point étant exclus, à quel type de « Grise en difficulté » nous référons-nous précisément dans le contexte de la présente série culturelle?

[55] Ringuet, *Trente arpents*, p. 164-166.
[56] Ringuet, *Trente arpents*, p. 165.
[57] Ringuet, *Trente arpents*, p. 166.
[58] Ringuet, *Trente arpents*, p. 165.

3.2.1 L'« intelligente et décrépite jument grise »

Pour tout dire, les Grise qui nous intéressent désormais sont celles dont les aléas sapent subrepticement les fondements de l'idéologie agriculturiste. En racontant les mésaventures du cheval, l'écrivain lève le voile sur les conditions de vie dégradées du peuple que les élites clérico-nationalistes ont toujours éludées autant dans leurs discours que dans leurs œuvres de fiction. Comment cela se traduit-il sur le plan narratif? De prime abord, l'envers du décor rural nous est désormais révélé. Les relations paysannes autrefois si cordiales s'enveniment (« Eucharist mang[e] la poussière du fringant cheval de Phydime chaque fois qu'ils descendaient sur les accotements de la route[59]. ») et les mœurs agricoles changent (« C'était déjà assez qu'il se reconnût difficilement dans le changement des êtres, des choses et des bêtes. […] Brillant avait été vendu par Étienne, et Rougette avait dû être achevée lorsqu'elle s'était cassé la jambe[60]. »; « La culture même s'était transformée […]. Le moteur était survenu qui supplantait les chevaux et dont le pétrole ruinait les pâturages[61]. »).

Le transport hippomobile à certains temps de l'année, nous l'avons vu, représentait un défi de taille. Tempête de neige l'hiver, rupture de la glace sur les rivières au printemps, averses automnales, autant de conditions difficiles pour le bon cheval attelé qui, néanmoins, triomphait de tous les obstacles[62]. Plusieurs régionalistes dissidents situent désormais leurs intrigues à

[59] Ringuet, *Trente arpents*, p. 187. On se souvient que s'estimant victime du vol d'une partie de sa terre, Eucharist intente un procès à Phydime, et à sa grande consternation, il le perd.
[60] Ringuet, *Trente arpents*, p. 213.
[61] Ringuet, *Trente arpents*, p. 213-214.
[62] Par exemple : « Les harnais se brisaient, les charrettes versaient, des chevaux se mirent à clocher du pied. *Pagée* après *pagée*, arpent après arpent, ils avançaient lentement, couverts de boue, épuisés, triomphant de cette nature qui opposait à leur invasion la barricade de ses montagnes, de ses ravins et les embûches de son sol. » Léo-Paul Desrosiers, *Nord-Sud*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions du « Devoir », 1931], Montréal/Paris, Fides, coll. « Alouette bleue », 1943, p. 196. L'auteur souligne.

l'automne de manière à exploiter l'aspect glaiseux des routes[63]. En plus de ralentir l'avancée des chevaux et leur donner de la misère, les chemins vaseux, fangeux et boueux connotent péjorativement le milieu de vie des habitants. Métonymie narrative, l'univers campagnard dégradé renvoie l'image du peuple né miséreux et destiné à une vie miséreuse. Finis les idylliques travaux des champs où le fier animal attelé à sa précieuse charge de foin dorée circule princièrement entre les javelles, par une glorieuse journée ensoleillée du mois de juillet. Terminées les escapades nocturnes le soir de Noël sous un ciel criblé d'étoiles lumineuses au son joyeux des grelots de l'attelage. Désormais, l'accent porte sur les tâches ingrates que doit accomplir le cheval à qui l'on passe le collier pour la collecte des ordures, l'épandage du fumier ou le transport des cadavres.

Dans la nouvelle « Une belle jeunesse[64] » (1951), Albert Laberge nous fait le récit d'une enfance malheureuse, celle de Luce Botiron, l'aîné d'une famille nombreuse forcée de quitter la campagne pour la ville après la disparition inexpliquée du père. Pendant le trajet qui la conduit vers une autre vie, Luce se remémore des bribes de sa jeunesse : « Des souvenirs de misère, de saleté et d'estomac criant famine. Le père paresseux, ivrogne et sans-cœur et la mère insouciante et sans dessein qui, chaque année, mettait un petit être au monde sans jamais songer à ce qu'il deviendrait plus tard[65]. » Luce se souvient également qu'elle avait pour amie la fillette du vidangeur :

> [C]haque semaine, elle montait avec celle-ci sur le siège de la voiture alors que l'homme ramassait les ordures ménagères et vidait les poubelles débordantes dans

[63] Par exemple : « Le fermier Hilaire Restaire est parti de sa campagne un dimanche matin, en charrette, avec ses deux fils, Henri et Magloire, garçons de huit et neuf ans, pour aller voir son beau-frère Normandeau, forgeron à la ville voisine. Le vieux cheval va au petit trot sur *la route boueuse et collante*, entre les chaumes rouillés, les vergers, les pâturages et *les labours de septembre*. » Albert Laberge, « Un bon cœur », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 18. Nous soulignons.
[64] Albert Laberge, « Une belle jeunesse », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 94-137.
[65] A. Laberge, « Une belle jeunesse », p. 96.

> son wagon. C'était là sa promenade. Après avoir vidé sa charge, le vidangeur s'en retournait chez lui, assis droit sur son siège, la pipe au bec, guidant de la voix ses deux bêtes, un cheval baie et l'autre noir[66].

La nouvelle intitulée « Le Cheval Blanc[67] » raconte l'histoire du père Trefflé Daussois dit le Cheval blanc, un vieux fossoyeur qui « avait pris ce métier parce que c'était celui de son père et qu'il avait été élevé dans la pensée de lui succéder[68] » : « Ah! il en avait enterré des morts. Trente au moins par douze mois dans les temps ordinaires et quarante et cinquante dans les bonnes années, alors que les maladies couraient, que les épidémies sévissaient, mais ces années-là étaient rares et le revenu était mince[69]. » L'acquisition d'un cheval et d'un tombereau lui permet d'augmenter son revenu : « [Il] transportait et charroyait tout ce que l'on voulait : de la pierre, de la terre, de la brique, du charbon, du fumier. » Le transport du fumier était aussi l'occupation de Charlot dans *La Scouine* (1918). À la suite du décès du père, la mère vend la terre paternelle et va demeurer au village avec sa fille et son fils. Infirme, boiteux, Charlot repense à la « joie[70] » de travailler sur la terre. Se laissant aller à la rêverie, il s'imagine « charroyer de l'engrais » :

> Oui, s'éveiller un matin, faire son train, puis, après le déjeuner, atteler le poulain sur le tombereau bleu, et s'en aller devant l'étable, le remplir au tas de fumier qui fermente et d'où s'élèvent dans l'air lumineux de petites colonnes de vapeur. Quel rêve! Il entendrait chanter le coq et verrait les poules picorer dans la cour. Sa voiture comble, il jetterait une poignée de paille sèche pour s'asseoir, puis, un pied sur le timon et l'autre pendant, il s'en irait conduire la charge au champ et sentirait sous lui la tiédeur de la fumure qui engraissera la terre[71].

Dans une autre scène du roman, Tofile attèle le cheval et s'en va au cimetière enterrer son défunt frère Schno. Il croise sur sa route Bagon le Coupeur et sa charge d'excréments :

---

[66] A. Laberge, « Une belle jeunesse », p. 99-100.
[67] Albert Laberge, « Le Cheval Blanc », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 186-195.
[68] A. Laberge, « Le Cheval Blanc », p. 186.
[69] A. Laberge, « Le Cheval Blanc », p. 186.
[70] Albert Laberge, *La Scouine. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Édition privée, Imprimerie Modèle, 1918], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO roman », 1993, p. 138. La prochaine citation se trouve à la même page.
[71] A. Laberge, *La Scouine*, p. 138.

> Deux tombereaux se rencontrèrent, un vendredi matin, sur la route boueuse où les roues laissaient une profonde empreinte dans la glaise détrempée. Bagon le Coupeur, assis sur le devant de sa voiture, ses petites jambes pendantes, conduisait au champ voisin une charge de fumier, et Tofile s'en allait au cimetière enterrer le Schno. La terre allait être engraissée. Le chien Pitou, d'un air résigné, suivait. Le Coupeur, plus laid et plus pitoyable que jamais, courbait la tête sous la pluie grise et fine qui faisait ruisseler les branches noires des frênes. Assis sur son fumier, il faisait songer au patriarche Job. Lentement, sous l'ondée, les deux voitures se croisèrent, et Bagon le Coupeur jeta en passant un long regard sur la bière que Tofile avait lui-même fabriquée la veille avec une vieille porte de grange hors d'usage. Sans parent et sans ami, comme dans la vie, sans autre suite qu'un pauvre chien maigre et affamé, le Schno s'en allait à sa dernière demeure. À travers les interstices des planches vermoulues, ses pieds nus, à la dure écorce, aux ongles crochus, apparaissaient[72].

Le tableau est noirci à souhait : triste décor (*route boueuse*, *profonde empreinte dans la glaise détrempée*, *pluie grise et fine*, *ondée*); êtres répugnants (*Le Coupeur, plus laid et plus pitoyable que jamais*, le cadavre *aux ongles crochus*); lugubres attelages, deux tombereaux chargés de matière organique servant d'engrais (homme/fumier). Ces cas de figure montrent bien la dégradation de l'environnement[73] et des conditions de vie des personnages, hommes et chevaux confondus. Non seulement observe-t-on un changement dans le rôle thématique attribué au cheval, on remarque également dans les récits régionalistes de contestation une transformation significative de son « être ». À l'instar de leur partenaire humain, sujet en faillite sur tous les plans, les chevaux de ferme perdent les attributs qui depuis toujours les caractérisaient si bien : apparence favorable, qualités nombreuses, etc. Par exemple, dans « Les deux amis[74] » (1950) d'Albert Laberge, le fermier Latour « fauchait son blé d'Inde pour l'ensilage avec un attelage de

[72] A. Laberge, *La Scouine*, p. 107-108.
[73] Dans *Nord-Sud* (1931), Léo-Paul Desrosiers va même jusqu'à employer une métaphore chevaline dégradée pour décrire un élément du décor : « Les hommes sortaient des maisons pour se dégourdir un peu après ces heures d'inaction et se dirigeaient vers le pont de Jouette. Sur des culées de cèdres équarries, semblable à une longue grange ouverte à chaque extrémité, ce pont semblait se balancer au-dessus de la rivière Bayonne, déjà vieux, son échine se courbait comme l'encolure d'un cheval étique. » L.-P. Desrosiers, *Nord-Sud*, p. 47-48.
[74] Albert Laberge, « Les deux amis », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 241-272.

trois chevaux : un aveugle au centre, un souffrant de la gourme qui soufflait bruyamment à chaque pas et une vieille jument […][75] ».

Fait plus symptomatique encore, l'érosion du schème de pensée traditionnel et de l'univers parfait qu'il projetait se traduit sur le plan actantiel par une dégradation des rapports entre le sujet de la quête et son cheval. D'adjuvant qu'il était pour le terrien (quel que soit le type, habitant ou quêteux, indistinctement), le cheval devient l'opposant du maître, et cela parfois bien malgré lui. À l'occasion, cette opposition prend la forme d'une agression. Dans « Les trois pendus[76] » (1942) de Laberge, par exemple, on note la présence d'une Grise possiblement dangereuse : « Le lendemain, selon son habitude, le fils se leva à l'aube et sortit. […] [L]orsque vint l'heure du déjeuner, le garçon ne se montra pas. On l'attendit. Bénoni était toujours absent. "Il a peut-être été rué par l'un de ses chevaux", fit la mère alarmée de ne pas le voir arriver pour la mangeaille[77]. » Même scénario dans la nouvelle « Urgel Pourraux homme fort[78] » (1950) où un fermier de Saint-Télesphore est « tué par une ruade de cheval dans son écurie, […] laiss[ant] deux garçons dans la vingtaine et une petite terre de cinquante arpents[79] ». Enfin, dans *Trente arpents* (1938), un incendie fait des ravages : « De la porte de l'écurie qui déjà vomissait de la fumée à petites bouffées comme une respiration, deux formes surgirent : un homme rué par un cheval[80]. » Cependant, l'opposition la plus fréquente se manifeste dans la plupart des cas sous l'aspect d'un refus de la part du cheval d'exécuter une commande, un ordre. Il ne s'agit pas ici des scénarios où un cheval doté d'un excellent tempérament et d'une bonne constitution physique se voit dans l'impossibilité de surmonter un obstacle simplement trop imposant pour lui, comme

[75] A. Laberge, « Les deux amis », p. 251.
[76] Albert Laberge, « Les trois pendus », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 27-28.
[77] A. Laberge, « Les trois pendus », p. 27-28.
[78] Albert Laberge, « Urgel Pourraux homme fort », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 50-62.
[79] A. Laberge, « Urgel Pourraux homme fort », p. 50.
[80] Ringuet, *Trente arpents*, p. 195.

on en trouve une illustration exemplaire dans une longue scène de transport de biens et marchandises en contexte de colonisation dans le roman *Nord-Sud* (1931) de Léo-Paul Desrosiers[81].

Dans les cas qui nous occupent désormais, des circonstances hors de leur contrôle empêchent les Grise trop vieilles, trop faibles ou trop malades d'accomplir les tâches exigées en vertu de leur statut de cheval du terroir. Cette incapacité s'explique dans la plupart des cas par un contexte de négligence ou de maltraitance reflétant la dégradation des valeurs dans un monde rural en décrépitude.

Ainsi est-il fréquent de rencontrer dans les récits régionalistes de contestation de la troisième série culturelle des chevaux en difficulté, certains mal nourris ou affamés (« C'est une grande carcasse, mais il n'y a rien dedans[82]. »; « [L]orsque je travaillais pour [Urgel Dumont], il avait encore un cheval […]. C'était un noir. Eh bien, il m'avait dit de lui donner de la paille d'un mulon qui était dans sa cour, un mulon qui avait reçu la pluie et la neige pendant cinq mois, de la paille pourrie pour ainsi dire. Comment le cheval pouvait-il prendre des forces? J'vas vous dire :

[81] « À neuf heures ils avaient atteint la Grande baie. Les voitures les plus légères s'engagèrent d'abord. Sans encombre, elles atteignirent l'autre rive. Mais d'autres charrettes chargées plus lourdement rencontrèrent des difficultés. Ici, là, un cheval, une voiture défonçaient la mince couche gelée. Il fallait manier le fouet avec vigueur, unir les forces communes pour pousser. […] La moitié du chemin était à peine franchi que le sol céda. D'un coup, comme si elles avaient défoncé une mince couche de glace, les deux roues s'enfoncèrent jusqu'aux moyeux. Le cheval était jeune et fort. Sans attendre le fouet, il s'élança de nouveau, tira à plein collier, piétina sur place. Le sol croula sous ses pieds. Il voulut se libérer, briser son harnais, mais ses efforts ouvraient plus profondément la terre autour de lui et bientôt il fut immobile, engaîné jusqu'au milieu du corps dans cette boue gluante et chaude dont la vapeur montait pas le trou béant. […] Bientôt le crible fut descendu, halé sur des madriers par une couple de chevaux. Ils soulevèrent la charrette à force de bras et la traînèrent à son tour sur un sol plus solide. […] Restait le cheval. La boue l'aspirait. Chaque effort de libération le faisait disparaître un peu plus. En équilibre sur des planches, les hommes travaillaient avec des pelles; ils lui passèrent des cables sous le corps, le soulevèrent presque de force pour l'arracher. […] La caravane s'ébranla de nouveau. Mais ce premier accident était de mauvais augure. Le soleil chauffait de plus en plus. La route se défaisait sous leurs pas, se liquéfiait en un ruisseau de boue. À traîner ces lourdes charges, les chevaux s'épuisaient, et, de distance en distance, s'arrêtaient pour souffler. » L.-P. Desrosiers, *Nord-Sud*, p. 190-192.

[82] Albert Laberge, « Le grand Sans Cœur », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, p. 42.

un homme nourri à la mélasse et un cheval nourri à la paille, ça vaut rien[83]. »), d'autres exténués et violentés (« [L]e cheval gris […] qui encaissait constamment les coups et à qui on demandait une tâche au-dessus de ses forces ne devait pas trouver beaucoup d'agrément à la vie[84]. »).

Il importe par ailleurs de souligner que les humains qui abusent des chevaux sont eux-mêmes des êtres souffrants ou carencés[85], la plupart du temps inconscients de leur état d'aliénation. Pour tout dire, ils sont profondément malheureux. D'une certaine façon, on peut voir la violence exercée contre le cheval comme une violence retournée vers eux-mêmes puisque, dans la vaste majorité des cas, le cheval n'est autre qu'un personnage-doublet incarnant symboliquement le Même[86].

[83] A. Laberge, « Le grand Sans Cœur », p. 47.
[84] A. Laberge, « Le grand Sans Cœur », p. 44-45.
[85] Dans une note précédente, nous avions parlé des chevaux en difficulté lors d'un portage dans le roman *Nord-Sud* (1931) de Léo-Paul Desrosiers. Ce convoi acheminait les biens de Maxime Auray, un habitant pauvre forcé d'aller défricher des terres neuves en pays de colonisation pour assurer la survie des siens. S'il le décrit d'abord comme un homme frêle et malade, le narrateur s'empresse de souligner bon nombre de qualités qui compensent pour ses faiblesses, de sorte qu'il s'agit encore, dans ce cas de figure, d'un récit appartenant à la deuxième série culturelle : « Il avait à peine quarante-cinq ans. Il était grand, maigre, presque malingre. Mal remis d'une violente maladie d'adolescence, en proie très souvent à des crises d'asthme, il n'avait jamais manqué de courage et d'habileté. C'était un vrai plaisir que de le voir travailler. Tenace, toujours de sang-froid, il savait s'y prendre avec adresse et exécutait tout à la perfection. » L.-P. Desrosiers, *Nord-Sud*, p. 66.
[86] Par exemple, dans *Nord-Sud* (1931) de Léo-Paul Desrosiers, la scène des fréquentations amoureuses est ternie par la colère de prétendants éconduits qui rejaillie sur leur bête : « [I]l rencontrait d'autres cavaliers ou des calèches aux sonnettes argentines. Tous, des jeunes garçons qui revenaient […] des cours d'amour […]. Quelques-uns retournaient dans la nuit, découragés, jaloux, fouettaient leur cheval de toute la mauvaise rage qui leur rongeait le cœur […]. » (L.-P. Desrosiers, *Nord-Sud*, p. 46) Ce type d'épisode trahit l'insatisfaction d'individus de la nouvelle génération aliénés par une tradition qui ne répond pas adéquatement à leurs besoins relationnels. Avec la libération des mœurs à venir, les relations filles-garçons prendront une toute autre allure dans les récits des prochaines décennies.

3.2.1.1 Un homme et son péché *(1933) de Claude-Henri Grignon*

L'un des plus intéressants spécimens chevalins dégradés du corpus de la troisième série culturelle nous provient de la célèbre œuvre de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché*[87]. Il illustre d'une manière particulièrement originale tout ce qui vient d'être présenté au sujet de la Grise en difficulté. Pour l'apprécier à sa juste valeur, il faut le replacer dans le contexte général du récit et l'étudier en lien avec les autres personnages.

L'histoire raconte de nombreux épisodes de la vie d'un avare, un usurier rapace et sans vergogne :

> Lui, Séraphin Poudrier, petit cultivateur, petit prêteur de rien du tout, mais qui tenait tout le monde dans sa main : monsieur le maire, monsieur le docteur, monsieur le député, tous les cultivateurs, depuis le plus gros jusqu'au plus petit. Peu d'hommes mangeant et ayant besoin d'un gîte qui ne lui devaient de l'argent. Il était le possesseur et le maître. » (*HP*, 80)

Être dominant et mesquin, Séraphin règne en despote sur la vie des gens de sa communauté : « Plus que jamais, Poudrier était un personnage, un homme puissant, terrible, que les habitants du pays craignaient, détestaient souverainement et finissaient par respecter. Tous les esprits rampants en vinrent à admirer l'homme et son péché. » (*HP*, 159) Le cheval de l'avare fait sa première apparition dans le récit au chapitre II dans une scène emblématique du roman : Poudrier ramène à la maison, dans sa voiture, sa prochaine victime. Se trouve pour l'accueillir à son arrivée sa femme Donalda :

> La voiture frôla bientôt la margelle du puits pour s'arrêter tout près de la grange. Séraphin en descendit lentement, suivi d'un homme trapu, aux cheveux roux, que ne connaissait pas Donalda, et qui parlait avec volubilité.

[87] Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché, roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Totem, 1933], Outremont (Québec), Les Éditions internationales Alain Stanké, coll. « 10/10 », 2003, 215 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

— Veux-tu dételer Branco? cria Séraphin à sa femme.

L'épouse-servante répondit par cette parole chargée d'inquiétude et de respect :

— As-tu dîné, mon mari?
— Nous avons mangé au village.

Et les deux hommes se dirigèrent vers la maison, tandis que Donalda dételait le vieux cheval. (*HP*, 50-51)

Branco représente un cas particulier de personnage chevalin et cette première scène nous en donne déjà un bon aperçu. Autour de la bête se trouvent réunis trois personnages clés auquel il est symboliquement lié : l'usurier, sa femme et l'emprunteur. S'il appartient à l'avare, « héros » problématique du récit, le cheval agit à titre de personnage-doublet non seulement pour lui, mais également pour les deux autres protagonistes, tous trois ayant en commun la caractéristique d'être victime d'un grand mal. Attelé entre les brancards[88] de son attelage, Branco, comme son nom le laisse sous-entendre, représente métaphoriquement un brancard (civière) mis à la disposition des trois malportants. Voyons d'abord le cas du « malheureux emprunteur » (*HP*, 57).

Jean-Baptiste Lemont est une victime à deux égards. D'une part, c'est un homme faible atteint d'une passion libidineuse incorrigible[89] qui a besoin de toute urgence de « cent dollars pour sauver son honneur et celui de la petite Célina Labranche qu'il avait rendue enceinte » (*HP*, 57) et ainsi « cacher à sa femme » (*HP*, 61) son aventure. D'autre part, il s'apprête à *se faire saigner* par le prêteur sur gages qui « regardait bien en face sa victime […]. » (*HP*, 54) Il est

[88] Brancard : « n. m. *de branque, forme normande de branche*. 1. Bras d'une civière; Civière. *Transporter un blessé sur un brancard*. 2. Chacune des deux pièces de bois entre lesquelles on attache une bête de trait. *Ruer dans les brancards.* » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 294.

[89] « Séraphin connaissait d'un bout à l'autre l'aventure de l'homme aux cheveux roux. Il savait que Lemont, ayant attiré la petite Célina dans la grange, l'avait quasiment prise de force. » (*HP*, 58); « [Lemont] revit, en une vision d'une netteté surprenante, la petite Célina, si jeune, mais aussi expérimentée qu'une vieille libertine. Il reconstitua la scène de volupté. Son imagination l'enveloppait d'une ambiance de délices. Comme ces minutes ensorcelantes et si rapides avaient allumé en lui un violent désir! » (*HP*, 65)

conduit au lieu où le crime doit être perpétré (signature du contrat d'emprunt) par la vieille bête du « prêteur doublé d'un usurier » (*HP*, 54), le cheval-brancard.

Propriétaire de Branco, Séraphin Poudrier est lui aussi une victime. Certes, il agit en dominateur, mais en son for intérieur, il est assujetti à la même passion que Lemont, la luxure, comme le montre bien une métaphore chevaline dans une scène où la fille de son cousin Alexis est venue offrir son aide à Donalda qui est malade :

> Séraphin la regardait du coin de l'œil tout en réparant une courroie de harnais. Cette belle fille, dans la maison, lui apportait un air de fête qu'il ne connaissait pas. Il sentait courir dans ses veines un sang neuf et bouillant. *Malgré lui, ses yeux revenaient toujours se poser sur cette croupe rebondissante de Bertine*[90], sur ces mollets fermes et gras que la jupe trop courte laissait voir en plein, et sur la poitrine surtout, la plus belle du monde, et qui faisait éclater le corset trop petit. Jamais Poudrier n'avait été secoué aussi fortement par le désir. La luxure, la vieille luxure qu'il combattait depuis tant d'années, reprenait le dessus. Elle finirait par le broyer dans ses anneaux de chair et de plaisir. Il se laissa faire. […] Il imaginait les moyens de posséder, bientôt, tout à l'heure, dans le foin de la grange, cette ragoûtante paysanne aux lèvres charnues et rouges, à l'œil vif où paraissaient courir des lueurs de convoitise et d'abandon. (*HP*, 88. Nous soulignons.)

Cependant, son avarice est un bien plus grand mal que sa lubricité : « Il se rendit compte avec une précision d'usurier que s'il se laissait aller à la passion de la chair, la petite […] finirait par lui coûter les yeux de la tête […] » (*HP*, 37), ce qui lui paraît beaucoup plus grave, lui qui déjà « dormait peu, mangeait mal, ménageait la chandelle de suif et le bois de chauffage » (*HP*, 71). En vérité, et ce n'est pas peu dire, « ce Séraphin toujours fouaillé, dans sa richesse, par les pires tourments » (*HP*, 71) « se concentrait de plus en plus vers son péché, en arrivait à toucher

[90] Et l'auteur d'ajouter un peu plus loin un commentaire sur cette « croupe rebondissante » : « Quelle fille smatte, pensait Séraphin qui ne la quittait pas des yeux. Et viande à chiens! Quelles fesses itou, quelles fesses! Il s'ennuiera pas avec ça, le petit Omer Lefont. Une vraie belle fille! » (*HP*, 89)

presque à la folie » (*HP*, 157). À l'instar d'une bête[91], « il se pench[ait] sur l'argent, le renifla[it], lui souri[ait] comme à la plus aimée des maîtresses » (*HP*, 164). Victime de son « péché », de cette obsession de la mesure et du calcul, d'une compulsion maladive à économiser le beurre et l'argent du beurre, le vieil homme ménage sa terre « de peur de l'épuiser » (*HP*, 92), évite les dépenses inutiles pour les soins de santé lorsque « Donalda est pas ben pantoute » (*HP*, 83) — « "Aller voir le docteur!" […] "l'amener ici", à trois milles du village, c'était une dépense de deux dollars et peut-être trois, avec les remèdes. […] Non. » (*HP*, 73) —, « m[e]t les animaux aux champs, parce que le pâturage ne lui coût[e] rien » (*HP*, 157) et économise les énergies de son cheval en faisant travailler celui des autres :

> Séraphin n'allait pas toujours lui-même porter le lait à la beurrerie. Il guettait Alexis, lui donnait les deux bidons. Au retour, son cousin lui remettait un morceau de carton sur lequel le beurrier avait inscrit le nombre de livres de gras. Tous les mois, le beurrier payait le compte à Séraphin. Ainsi Poudrier ménageait son cheval, sa voiture et son temps. (*HP*, 173-174)

Branco est une vieille (*HP*, 51, 162) et laide « haridelle » (*HP*, 174), malade de surcroît : « Poudrier fouetta sa vieille jument qui boitait. » (*HP*, 162); « il fouetta son cheval qui descendit au trot la petite côte qui séparait la beurrerie du rang Croche. […] Dans la longue montée, la bête marchait au pas. Elle s'arrêta deux ou trois fois pour respirer. » (*HP*, 181) Le voiturant cahin-caha de-ci de-là, la bête est en quelque sorte à l'image de ce maître sévère et décharné (« [L]'avare fit claquer ses deux doigts, comme deux os. » *HP*, 180), « un vieux garçon dégoûtant, un vieux grippe-sou » (*HP*, 92) rongé par sa pingrerie, laid du dehors comme du dedans : « Bertine ne se donnait même pas la peine de lever les yeux sur lui. Ce grand corps

[91] « Vers les trois heures de l'après-midi, Séraphin avala, *comme une bête*, cinq galettes de sarrasin et but un grand bol d'eau. » (*HP*, 83); « Il reprit *sa vie de bête solitaire*. Il économisait au point de s'étonner lui-même. » (*HP*, 153) Nous soulignons.

osseux, brun, courbé […], cette tête chauve, ce visage long, cette bouche édentée, ces yeux malicieux et cupides, tout, tout dans cet être lui faisait horreur. » (*HP*, 92)

Le tempérament rigide et cassant de Séraphin Poudrier (« Rien dans la nature ne pouvait émouvoir cet homme au cœur sec. » *HP*, 156-157; « Ça va être dur, ma fille, dit-il à Donalda en entrant dans la maison et en frottant ses mains osseuses qui avaient pris la couleur des billets de banque qu'il tripotait […]. » *HP*, 73) se reflète non seulement dans ses caractéristiques physiques (« œil d'acier » *HP*, 41, 58; « mains osseuses », *HP*, 73; « figure de pierre » *HP*, 140), mais également dans la posture de ses chevaux : « À l'ombre d'un érable, deux chevaux, nez à nez, demeuraient immobiles. On eût dit une allégorie de pierre. » (*HP*, 44) Homme vil et méprisable, colérique également, l'avare est un véritable fumier (« Séraphin […] promenait sur sa longue figure, de haut en bas, une main sale qui sentait le fumier. Puis, presque en colère, il s'écria : — Pour qui me prenez-vous, monsieur? » *HP*, 139) qui n'hésite pas un instant à exploiter sa vaillante épouse :

> Dévorée par l'énergie toujours croissante chez les descendants de défricheurs, cette paysanne, afin d'oublier la vie, travaillait douze, seize et dix-huit heures par jour, désespérément, comme si un châtiment implacable eût pesé sur elle ou comme si la mort ne venait pas assez tôt. Séraphin, sans doute, trouvait sa femme dépareillée, et il alla jusqu'à avouer avec la plus grave imprudence que « pour faire cuire le pain et pour mettre le plancher jaune comme de l'or, Donalda n'avait pas sa comparable dans tout le comté ». Et la pauvre bête de se tuer lentement. » (*HP*, 38-39)

Donalda Laloge, « une pauvre fille de colon, mais si avenante, si bonne travailleuse » (*HP*, 141), « si belle et si fine » (*HP*, 85) selon le cousin Alexis, est la troisième victime de ce trio de malheureux, la plus à plaindre sans doute. Branco est aussi le doublon de l'« épouse-servante » (*HP*, 51). Femme et cheval, deux êtres soumis en vertu, l'un de son rôle de Grise docile et complaisante, l'autre, de son statut d'épouse catholique ayant fait vœu d'obéir à la volonté de

Dieu (« Seigneur, mon Dieu, toute mon espérance est en vous, sauvez-moi. Je remets, Seigneur, mon âme entre vos mains. » *HP*, 114), ce qui revient à dire à la volonté de son mari, dans le contexte du sacrement du mariage (« La faim la saisit, et un grand malaise régnait par dedans son corps. Je ne peux pas me mettre à table toute seule, songea-t-elle. Non, je ne peux pas. Je suis mieux de bien faire. C'est certain que mon mari n'aimerait pas ça. » *HP*, 43; « Comme tu voudras […], Séraphin […]. » *HP*, 74). Cheval et femme, unis dans le même malheur, celui d'avoir comme maître un tyran. En épousant Séraphin, Donalda « passa, sans transition, du soir des noces à la vie amère, cassante et matérielle du ménage, sans avoir même éprouvé la sensation d'un baiser lent et profond » (*HP*, 37), les « hautes qualités de paysan retors » (*HP*, 36) de l'avare « le pouss[ant] à rechercher, dans la femme, la bête de travail beaucoup plus que la bête de plaisir » (*HP*, 36). La femme-martyr ressemble à ces chevaux statufiés par la canicule, plantés sous l'érable, « remu[ant] [à peine] la queue pour chasser les mouches » (*HP*, 44-45), un jour d'été où « [l]a chaleur verticale coulait comme du plomb sur les champs immobiles et sur toute la campagne environnante » (*HP*, 41) : « Incapable de supporter plus longtemps les mouches de la cuisine, elle revint s'asseoir dehors, ferma les yeux, et ses lèvres s'humectèrent d'un *Ave* rafraîchissant. » (*HP*, 50)

De son côté, sollicité constamment pour le transport même s'il boite, exposé aux éléments et aux insectes piqueurs même s'il est âgé et malade, Branco mène une existence éprouvante : « Le temps était chaud. En passant près de la savane, dans le dévalage, une armée de maringouins s'attaqua au cheval et à Séraphin avec un acharnement qui rappelait la dure époque de la colonisation. » (*HP*, 175) Sans considération aucune pour l'animal qui sans doute souffre autant que lui, Séraphin s'écrie égoïstement : « Viande à chiens! […] allez-vous ben me lâcher? » (*HP*,

175) Se voyant imposer tour à tour un régime de vie exténuant, les deux bêtes de somme Donalda et Branco sont littéralement à bout de souffle, comme en témoigne la scène suivante :

> *Donalda fit un effort déchirant pour respirer*. Ses joues étaient brûlantes, et la sueur couvrait son front. Avec une voix qui paraissait s'éteindre tranquillement, elle dit :
>
> — J'ai tous-sé… toute… la nuit… Mais… mon point… me… fait… moins mal. C'est… p't'être… parce… que j'ai craché. […]
>
> […]
>
> Par la fenêtre, [Bertine] vit Séraphin qui sortait de la grange, une fourche sur l'épaule.
>
> Il fait sans doute son train[92], songea-t-elle.
>
> Elle alla droit à lui.
>
> — Écoutez, mon cousin, Donalda crache le sang, à matin. Il faudrait voir le docteur. Elle n'a pas dormi de la nuit.
>
> Poudrier piqua dans le sol gelé sa vieille fourche et, les deux mains appuyées dessus, il songea un moment. Puis, avec beaucoup de calme :
>
> — Ouais. Elle est ben malade, comme ça. Mais c'est à savoir si le docteur est là?
>
> — Pour le savoir, il faut y aller.
>
> — Quant à ça, t'as raison. Ben… je pense que je m'en vas y aller. Je vas toujours finir mon train.
>
> Et l'homme porta lentement du foin à ses bêtes.
>
> — Je tirerai[93] les vaches, moi. Allez au village, vous, cousin. Dépêchez-vous, lui criait encore Bertine du seuil de la porte.
>
> Une demi-heure plus tard, Séraphin Poudrier disparaissait. Il ne pouvait pas aller vite : *son cheval avait le souffle*[94], et le boghei, à tout instant, menaçait de s'écraser. (*HP*, 99-100. Nous soulignons.)

Voilà, en somme, le portrait de cette Grise en difficulté que nous traçait Claude-Henri Grignon en 1933, une bête de somme vieille, laide, malade, surexploitée et maltraitée, écrasée par son destin

[92] Train : « n. m. Soins donnés aux animaux à l'étable. » C.-H. Grignon, « Glossaire », *Un homme et son péché*, p. 216.
[93] Tirer (… les vaches) : « Traire. » C.-H. Grignon, « Glossaire », *Un homme et son péché*, p. 216.
[94] Souffle : « n. m. Maladie des chevaux qui se caractérise par l'essoufflement. » C.-H. Grignon, « Glossaire », *Un homme et son péché*, p. 216.

dans un univers dégradé autant qu'elle (« campagne écrasée » *HP*, 108; « rumeur lointaine des chariots sur un sol pierreux » *HP*, 171-172; « pays de misère » *HP*, 199), et qui signale autant par son « être » que par son « faire » la déchéance d'un peuple bestialisé à l'agonie, enlisé dans une mare fangeuse de valeurs dégradées.

3.2.2 Le degré zéro du cheval de papier : le naturalisme d'Albert Laberge

Depuis les travaux archéologiques de Gérard Bessette qui a extrait de notre fonds culturel et mis en valeur l'œuvre fossilisée d'Albert Laberge[95], nous avons découvert en *La Scouine*[96] (1918) l'un de nos plus riches artéfacts littéraires. Les gloses au sujet de ce petit roman dont l'un des courts chapitres publié sous forme de conte dans *La Semaine* en 1909 avait jeté un pavé dans la mare régionaliste[97] semblent s'être multipliées à l'infini de sorte qu'il n'est plus possible aujourd'hui de méconnaître ce récit. Mais avant d'aborder l'œuvre et les chevaux qui s'y trouvent, disons quelques mots sur l'homme.

Né à Beauharnois, Albert Laberge (1871-1960) débute un cours classique au Collège Sainte-Marie en 1888, mais en est chassé avant la fin de son parcours académique, en 1892. C'est à cette époque qu'il découvre dans la bibliothèque d'un oncle, le docteur Jules Laberge, les

[95] Gérard Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le cercle du livre de France, coll. « CLF poche », 1972, 257 p. Il faut cependant donner le crédit des premières recherches à l'historien de la littérature Gérard Tougas (1960) et au biographe Jacques Brunet (*Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969), grâce auxquels « [l]'auteur de *La Scouine* est […] sorti des limbes littéraires où une série de circonstances étranges l'avaient confiné durant une quarantaine d'années. » G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. IX.

[96] Albert Laberge, *La Scouine. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Édition privée, Imprimerie Modèle, 1918], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO roman », 1993, 142 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *S*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[97] Le conte « Les Foins » avait suscité l'ire de l'élite cléricale qui avait vivement condamnée non seulement le récit, mais également la revue qui avait eu l'audace de le rendre public : « "Les foins" provoquent une réaction de censure énergique de l'évêque de Montréal, Mgr Bruchési […] et condamne *La Semaine* à la disparition en la mettant à l'index. » (Denis Saint-Jacques et Marie-José des Rivières, *L'heure des vaches et autres récits du terroir. Anthologie de textes brefs régionalistes*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, p. 45). Comme le rapporte Gilles Dorion, le prélat y était allé d'une dénonciation musclée : « Un conte, annoncé et recommandé dans le sommaire du journal, outrage indignement les mœurs. C'est de l'ignoble pornographie, et nous nous demandons ce que l'on se propose en mettant des élucubrations de ce genre sous les yeux des lecteurs. » (Gilles Dorion, « La Scouine », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne], Montréal, Fides, 1994) Par ailleurs, « [u]n critique anonyme fait […] paraître dans [l]e journal ultramontain de Québec [*La Vérité*] du 14 août 1909 un virulent article contre Laberge et les naturalistes, sous le titre "Tentatives pornographiques", dans lequel la littérature obscène est dénoncée. » (Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918), « Sois fidèle à la Laurentie »*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 389). « L'obscénité qui choque tant alors est une scène crue de copulation sans légitimité conjugale, ni même l'excuse de la passion amoureuse, mais uniquement en fonction "d'impérieux et hurlants appétits qu'il fallait assouvir" (p. 88) » (*Ibid*, p. 390) à laquelle s'ajoute une scène de plaisir solitaire. Au sujet de la saga censoriale entourant à la publication du conte « Les foins » et, près de dix ans plus tard, celle du roman *La Scouine*, voir l'article de Kenneth Landry, « La scouine », dans P. Hébert, Y. Lever et K. Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec […]*, p. 606-608.

œuvres de Maupassant, Zola et Huysmans. En 1895, il assiste à la première réunion de l'École littéraire de Montréal, groupe qu'il quittera presque aussitôt pour y revenir en tant que membre officiel en 1909. En 1896, il devient journaliste sportif à *La Presse*, poste qu'il occupera jusqu'à sa retraite en 1932. Il y sera également chroniqueur artistique à compter de 1907. Il commence à publier des récits en revue dès 1895, dont plusieurs constitueront des chapitres de *La Scouine*. Outre ce roman, son œuvre de fiction, entièrement publiée hors commerce et à petit tirage (une soixantaine d'exemplaires, habituellement), comporte neuf recueil de nouvelles[98].

3.2.2.1 La Scouine *(1918) d'Albert Laberge*

Étrangement, *La Scouine* s'apparente beaucoup plus à un recueil de contes qu'à un roman[99]. Les trente-quatre chapitres de l'œuvre correspondent à de courts tableaux « de la vie champêtre au Québec dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle[100] ». L'auteur y narre des épisodes sordides de la vie des membres de la famille d'Urgèle Deschamps parmi lesquels figure sa fille Paulima, surnommée la Scouine par ses camarades de classe à cause de l'odeur nauséabonde

[98] Plusieurs commentateurs de l'œuvre ont parlé de contes, mais il s'agit en fait de nouvelles, comme l'explique Benoit Beaulieu : « [F]aut-il qualifier les brefs récits d'Albert Laberge de contes ou de nouvelles? Comme bien des auteurs, y compris Maupassant qui fut son modèle, Laberge confond les deux termes. Lisons-le, alors qu'il donne ainsi sa définition du conte, dans l'Avertissement du *Destin des hommes :* "Écrire des contes, c'est entrer de plain-pied dans la vie. Le conte doit être l'image, l'expression, la représentation de la vie. Il ne doit pas toutefois en être une copie servile. Le conteur doit s'inspirer de la vie et créer lui-même les personnages, les scènes, les incidents qui figurent dans son récit. Ses types ressemblent à ceux qui évoluent autour de lui, mais ils sont autres." Si Laberge a voulu donner des "images de la vie", — et c'est là justement le titre d'un de ses recueils, — alors il est bien auteur de nouvelles, non pas de contes. […] Le conte fait appel au merveilleux, aux fées et sorcières, à l'impossible, au surhumain, et il se résout habituellement en un bonheur utopique; la nouvelle se cantonne dans le monde du vraisemblable, de l'humain, du naturel, et se termine couramment dans l'échec ou la désillusion; quant au récit fantastique, c'est celui qui réussit à créer l'hésitation dans l'esprit du lecteur, l'incertitude entre l'explication par le surnaturel comme dans le conte, ou l'explication par le naturel comme dans la nouvelle. On pourra constater que Laberge n'est point auteur de récits fantastiques, ni auteur de contes, mais bien auteur de nouvelles et de nouvelles réalistes. » B. Beaulieu, « La fin du voyage », p. 396.

[99] Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* [En ligne], Édition mise à jour, corr. et augm., Montréal, Éditions Fides, 1989.

[100] K. Landry, « La scouine », p. 606.

qu'elle dégage [101]. Dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Gilles Dorion entreprend l'impossible tâche de résumer ce « roman à tiroir, où la place des divers éléments ou anecdotes se combine d'une façon aléatoire selon les caprices du rédacteur[102] ». Partant d'une division de la matière en quatre grands segments fondés sur le « récit de la vie de la Scouine », il en arrive au constat que « [c]e gros plan se profile sur un fond de scène qui présente la vie quotidienne des Deschamps, leur travail ingrat et pénible sur la terre paternelle, diverses anecdotes cocasses, comiques ou tragiques et certaines scènes d'une cruauté inutilement appuyée ». Ainsi, quoique sombre, ce récit peut être qualifié de « roman de la terre » puisqu'« il décrit les mœurs de paysans, leurs coutumes, qu'il offre une image, une atmosphère terrienne ». Cependant, il se démarque du lot de plusieurs façons.

Dans la préface de son *Anthologie d'Albert Laberge* (1972), Gérard Bessette a bien cerné le caractère novateur du roman sur les plans thématique et formel[103]. De son point de vue, ce roman du terroir qui « pren[d] le contre-pied de ses prédécesseurs idylliques ou utopiques » surprend « par sa verdeur et son naturalisme ». En outre, le récit se démarque de la production régionaliste par « le caractère uniformément mesquin, cruel ou apathique des personnages, de même que leur pauvreté et leur ignorance, [qui] communique à l'ensemble une atmosphère lugubre, écrasante »[104]. En présentant de manière neutre la désintégration de l'univers rural,

[101] « Paulima pissait au lit. Chaque nuit, il lui arrivait un accident. Au matin, sa chemise et ses draps étaient tout mouillés. […] À l'école, à cause de l'odeur qu'elle répandait, ses camarades avaient donné à Paulima le surnom de Scouine, mot sans signification aucune, interjection vague qui nous ramène aux origines premières du langage. Le sobriquet lui resta. » (*S*, 20)

[102] G. Dorion, « La Scouine » [En ligne]. Les deux prochaines citations se trouvent au même endroit.

[103] G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. X. Les trois prochaines citations se trouvent à la même page.

[104] Tous les exégètes de l'œuvre qui viendront après Bessette souligneront tour à tour le côté sombre de cette fresque paysanne aux antipodes du récit régionaliste orthodoxe. Selon Kenneth Landry, « Laberge réussit à se démarquer des autres romanciers de la terre en insistant sur le caractère cru et sordide de la vie rurale et il devient ainsi un des pionniers du réalisme et du naturalisme au Québec. » (K. Landry, « La scouine », p. 606) Pour Maurice Lemire, il s'agit bien de l'« antithèse du roman rustique » : « Pour démythifier le monde agricole, Laberge recourt à des représentations négatives, contestant ainsi le discours social courant. Il décrit les mœurs rurales, moins pour les valoriser que pour les persifler. Se limitant à la face négative des paysans, il accumule sur eux malheurs et

Laberge se livre à une entreprise de démythification de la vocation agriculturiste. Dans ce contexte, on retiendra essentiellement deux choses des personnages de *La Scouine*. Primo, leur état d'indigence et leurs mœurs dégradées traduisent sur le mode fictionnel un certain état d'aliénation[105]. En effet, « [a]ucun des personnages du roman ne possède les mots pour exprimer la souffrance d'une telle vie », soulignent Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge[106]. Secundo, leurs actions sont régulées par des « désirs primitifs » : « Les valeurs familiales ne font pas le poids à côté des détraquements engendrés par la réalité de tous les jours. Seuls les intérêts matériels et quelques soubresauts de la chair déterminent l'action de chacun[107]. » En somme, ils ressemblent à des bêtes qui, d'instinct, cherchent à combler leurs besoins primaires[108]. La cruauté dont ils font montre, et plus particulièrement celle exercée à l'endroit des animaux, doit être envisagée à la lumière de ces traits caractériels que Gérard Bessette associe à une « culture de la pauvreté[109] ».

---

catastrophes pour inciter à quitter la terre. » (Maurice Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1939) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, p. XXVI) Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge parlent pour leur part d'« une parodie misérabiliste du roman de la terre » : « L'unique roman de Laberge ne ressemble à rien de ce qui a été publié jusque-là au Canada français. […] inspiré partiellement de La Terre de Zola […], la terre est le lieu de drames successifs. » (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2007, p. 208) Enfin, selon le point de vue de Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski, « Laberge a le mérite d'avoir utilisé la langue populaire et d'avoir introduit le petit monde dans ses contes et nouvelles. […] Dans ce sens, La Scouine […] constitue une étape importante dans l'évolution du roman de la terre au Québec ». R. Hamel, J. Hare et P. Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].

[105] Gérard Bessette parle « d'une fatalité antique, d'un *fatum* mystérieux dont le sens (et même l'existence) ne sont guère perceptibles à ceux qui le subissent [Bessette ajoute une note ici : « Les personnages de *La Scouine* sont encore moins conscients de ce "destin" que les héros antiques »]. » G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XIII.

[106] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 208.

[107] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 209.

[108] « Après le dîner au pain sur et amer, marqué d'une croix, Charlot montait au grenier faire un somme. Il s'étendait sur une robe de carriole, la figure enfouie dans la longue fourrure brune, moelleuse, au relent âcre des bêtes. Un grand silence chaud, enveloppant, appesantissait, fermait peu à peu ses paupières, le poussait invinciblement au sommeil. » (*S*, 61-62)

[109] « [L]es personnages de *La Scouine* font partie de la "culture de la pauvreté" et subissent "la situation du colonisé", telles que définies respectivement par Oscar Lewis et Albert Memmi », écrit Gérard Bessette après sa lecture de l'étude sociologique réalisée par Marie Letellier chez une famille de sous-prolétaires montréalais publiée sous le titre *On n'est pas des trous-de-cul*, Montréal, Éditions Parti pris, 1975 [c. 1971], coll. « Aspects », n° 12, 221 p.

Qu'en est-il des chevaux dans *La Scouine*? Disons d'emblée que, sur le plan chevalin, tout commence relativement normalement dans ce « roman de mœurs de la campagne canadienne[110] ». Dans l'univers rural qui sert de décor à ce récit en courtepointe apparaissent tour à tour des chevaux anonymes de type la Grise répondant, tel qu'attendu, à des séquences actantielles-types[111]. Cependant, ces dernières sont toutes ni plus ni moins entachées de quelque anomalie anti-régionaliste, ce qui a pour effet de ternir à chaque coup de crayon le tableau champêtre servant de toile de fond au roman[112]. Deux figures chevalines sont particulièrement marquantes : le poulain de la famille Deschamps et le cheval du Taon, un jeune commerçant ambulant.

[110] Comme le rapporte Gilles Dorion, « [l]e sous-titre du premier épisode publié dans un périodique s'intitule "Roman de mœurs de la campagne canadienne". » G. Dorion, « La Scouine » [En ligne].

[111] À la naissance des jumelles, Bagon attelle le cheval de Deschamps à la charrette (*S*, 12) et à leur communion, ce dernier attelle deux chevaux à sa voiture pour les conduire à l'église (*S*, 24); au village, le père Dupras ferre un cheval à la forge (*S*, 21); le maire prête sa voiture au nouvel évêque en visite dans sa paroisse natale (*S*, 26-27); un jeune fermier en visite chez sa belle s'y rend dans un beau boghei traîné par un fringant cheval noir (*S*, 40); au mariage de Caroline Deschamps et de Tit Toine St-Onge, les voitures du cortège de noces sont décorées de « rameaux d'érable accrochés à la bride et au harnais » (*S*, 42); des chevaux mangent de l'avoine à leur retour de la messe de minuit (*S*, 46); deux voitures sont arrêtées chez les Deschamps, une carriole et une traîne : le curé Dubuc accompagné de deux marguillers fait sa « visite du jour de l'an » (*S*, 54); Urgèle Deschamps en visite chez Lecompte met son cheval à l'abri, comme de coutume (*S*, 58); à côté du canal, des chevaux tirent des barges chargées de bois (*S*, 64); pour livrer son grain, Deschamps sort son petit cheval bai (possiblement un cheval canadien) (*S*, 70); des chevaux en sueur travaillent aux foins (*S*, 74); le cheval de Charlot attelé au boghei familial conduit les promeneurs à la foire agricole où s'interpellent par des hennissements les chevaux présents à l'exposition (*S*, 80); un dénommé Tofile attelle au tombereau pour porter une dépouille mortelle (*S*, 107); Bagon conduit au champ une charge de fumier sur un tombereau (*S*, 107); la femme de Raclor lui emprunte l'un de ses chevaux de trait pour aller à la messe (*S*, 114); enfin, la famille Deschamps possède un poulain, tout ce qu'il y a de plus commun sur une ferme (*S*, 91-96; 137-138).

[112] Par exemple : le père Gagner, un malheureux souffrant de rhumatismes qui s'attend à une guérison miraculeuse au passage de la procession conduisant l'évêque à l'église se fait « copieusement éclaboussé par le carosse [sic] » du prélat, ce qui le met au désespoir (*S*, 27-28); aux abords d'un canal maritime défilent « de lourdes barges chargées de bois que traînaient péniblement, avec un bruit de sabots sur le macadam, des chevaux s'arc-boutant, au dos en forme de dôme, de vastes plaies aux épaules, et que fouettaient à tour de bras, sur les jambes, en proférant des litanies de jurons, des gars à sinistre figure […]. » (*S*, 64); Raclor Deschamps se voit retardé dans ses pressants travaux de semailles parce que sa femme « bigote » lui a emprunté à son insu l'un des chevaux de trait pour s'acquitter de ses devoirs religieux (*S*, 114); deux tombereaux se croisent sur la route, l'un portant un cadavre au cimetière, l'autre transportant du fumier au champ, ce qui permet au narrateur de conclure ironiquement que « [l]a terre allait être engraissée » (*S*, 107); devenant rageusement « l'homme de sa nourriture », c'est-à-dire « le pain sur et amer, marqué d'une croix » (*S*, 119), le fils aîné des Deschamps utilise sa paire de chevaux pour se venger de ses parents qu'il tient responsables de sa vie de misère en déracinant les arbres du jardin jouxtant la maison paternelle, ce qui jette ces derniers dans l'abattement le plus complet (*S*, 121); etc.

Au chapitre XXIV, Charlot entreprend de rendre visite à un fermier au rang du Quatre afin de récupérer une somme d'argent que ce dernier lui a emprunté. Les chemins sont encore beaux, la promenade s'annonce somme toute agréable. Il invite Bagon le Coupeur, l'homme de peine de la famille, et sa sœur Paulima à se joindre à lui. Cependant, il y a apparence de pluie : « Charlot crut plus prudent de laisser son boghei sous la remise et de prendre la charrette. Il préféra en outre, vu que son cheval et celui du père avaient labouré la veille, et qu'il en aurait encore besoin le lendemain, d'atteler le poulain, suffisamment dompté. » (*S*, 92) Fin prêt, l'équipage s'ébranle. Le cheval est fringant, mais il est jeune et s'épuise rapidement : « Le poulain partit au grand trot, mais au bout de trois arpents, il modéra son allure, et bientôt, Charlot fut obligé de l'aiguillonner. On fit environ une lieue, puis Charlot exaspéré de la lenteur paresseuse de son poulain, descendit se casser une hart. En se sentant toucher, l'animal reprit le trot. » (*S*, 91-92) Ce ne sera pas suffisant, de sorte que « [d]e temps à autre, Charlot lançait de sa voix aigre et pointue un : — Avance din! Avance din! à son poulain, accentuant le commandement d'un cinglement de sa hart. » (*S*, 92) Peine perdue, les énergies de bête déclinent constamment :

> Le poulain était décidément fatigué, presqu'épuisé. Il ne marchait plus qu'au pas, et à chaque maison, malgré les efforts de Charlot, faisait un écart devant la porte et s'arrêtait, pour signifier qu'il en avait assez. […] À coups de hart, Charlot faisait repartir le poulain, mais la roue chantait toujours sa complainte, signalant de loin les promeneurs à la curiosité des habitants. Charlot, Bagon et la Scouine entendaient sur leur passage des remarques railleuses, voyaient des figures qui avaient l'air de se moquer d'eux. (*S*, 94)

Humilié, Charlot se venge en « flanqua[nt] un coup de hart à son cheval » (*S*, 95). À destination, après cette longue et épuisante route, l'homme que Charlot souhaite rencontrer est absent du logis. Après avoir « laissé reposer un peu le poulain épuisé » (*S*, 95), les promeneurs, amèrement déçus de tant de déconvenues, retournent chez eux « en silence et au pas » (*S*, 95).

On trouve au chapitre XII une autre scène de violence gratuite dirigée contre le cheval, véritable souffre-douleur. Dans ce tableau, Laberge raconte la mésaventure d'un « garçon de seize ans, qui fai[t] le commerce des ferrailles, des os et des guenilles » (*S*, 43). Conduisant « une vieille voiture traînée par un vieux cheval » (*S*, 43), le Taon s'arrête un soir chez les Deschamps qui lui offrent l'hospitalité pour la nuit. Par malheur,

> lorsque le Taon avait voulu repartir au matin, son butin dans sa chancelante guimbarde, sa rosse n'avait pu avancer et s'était abattue après quelques vains efforts. Furieux, le Taon avait frappé la bête avec acharnement, comme pour lui reprocher l'avoine qu'elle n'avait pas mangée, lui cinglant les oreilles de grands coups de fouet. L'animal n'avait pu se relever, et sentant son impuissance à se remettre debout, les jambes trop lourdes, engourdies, déjà mortes, il avait tourné la tête de côté et subissait les horions comme il aurait essuyé une averse. Il ne bougeait plus. Seuls, ses sabots de derrière battaient spasmodiquement la boue. Et finalement, il avait expiré sous le bâton et les jurements. Mais le Taon ne s'était pas arrêté là. Dans sa rage, il s'était attaqué au cadavre de la pauvre haridelle, lui démolissant les côtes de ses lourdes bottes. (*S*, 44)

Comme le soulignent Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, « Laberge est particulièrement habile à noter les gestes des personnages que le roman traditionnel ne montre jamais[113] ». De plus, ajoutent-ils, « [l]es bons sentiments n'ont pas leur place dans ce roman qui dresse une sorte de livre noir de la terre[114] » et « [t]ous les personnages sont des victimes impuissantes ». Comme on le voit ici, le cheval en est une au même titre que les humains. Enfin, ajoutons que dans son désir de noircir le portrait, Laberge va jusqu'à livrer une « description repoussante (ou parfois apitoyée) de la plupart de ses "habitants" et de son élite[115] ». Le commentaire vaut tout autant pour la gent chevaline qui est montrée sous son aspect le plus avili et, parfois, comme c'est le cas ici, sous l'apparence d'un « cadavre ».

---

[113] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 209.
[114] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 208. La prochaine citation se trouve à la même page.
[115] Jacques Allard, *Le roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures. Essais*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2000, p. 69.

Aussi original que puisse être *La Scouine*, le roman ne constituerait pas selon Bessette une œuvre aussi réussie que *Trente arpents*. À ce propos, il s'explique :

> On a assez souvent dénoncé les descriptions à l'eau de rose, les personnages éthérés, désincarnés qui peuplent notre roman traditionnel. *La Scouine*, elle, pêche par l'excès contraire. Même si chaque scène, prise isolément (voire, à la rigueur, chaque personnage), est acceptable sur le plan affectif, l'ensemble présente un tel ramassis de brutes, de chiffes, de crétins ou d'ignorants, une telle collection de misères, de mesquineries et de malheurs qu'on reste sceptiques une fois le livre terminé[116].

Cependant, ce qui apparaît comme un défaut du roman devient une qualité dans la nouvelle, la nouvelle de type classique à la Maupassant, précise Bessette, « celle qui isole une crise, un incident, un milieu très restreint[117] ». Ainsi, conclut-il, « comme nouvelliste, Albert Laberge occupe chez nous le premier rang. […] Laberge me semble […] le seul nouvelliste canadien qui atteigne parfois la puissance d'un Maupassant ou d'un Zola[118] ». D'autres l'ont souligné également : Laberge est avant tout un bon conteur. Selon Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski, « [il] aime le déroulement d'une petite histoire autant qu'il se complait à enrichir la trame du récit d'épisodes ou d'allusions qui traduisent souvent sa vision pessimiste du monde[119] ». Et pessimiste, elle l'est amplement si l'on en croit le taux élevé de mortalité au sein du personnel de ses récits. Selon Jacques Brunet qui a fait le dénombrement des cadavres qui jonchent ses 179 nouvelles, « on compte 382 morts, dont 145 morts naturelles, 175 morts accidentelles, 29 meurtres, 26 suicides et la mort de 7 bêtes[120] » parmi lesquelles se trouvent de nombreux chevaux, animal omniprésent dans les nouvelles labergiennes[121].

---

[116] G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XVI-XVII.
[117] G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XVIII.
[118] G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXXVIII.
[119] R. Hamel, J. Hare et P. Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].
[120] J. Brunet, *Albert Laberge, sa vie et son œuvre*, p. 73-74, dans G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XX, note 1.
[121] Dans les huit recueils de récits brefs (nouvelles) publiés hors commerce par Albert Laberge de 1936 à 1953, 86 textes narratifs sur un total de 230 récits (tous genres confondus) contiennent au moins une figure chevaline, soit une

De fait, l'écrivain inaugurait son œuvre le 6 avril 1895 en publiant dans *le Samedi* une nouvelle intitulée « Silhouette macabre[122] » mettant en scène un cheval mort, justement, et qui lui servit d'inspiration par la suite pour la rédaction du chapitre XII de *La Scouine* (agonie du cheval du Taon)[123]. Selon Gilles Dorion, il s'agit d'un texte qui « annonc[e] […] la "manière" de Laberge : sobriété apparente de la description et, surtout, impassibilité du conteur[124] ». À l'instar des Maupassant, Zola et Huysmans, Laberge embrasse entièrement l'esthétique réaliste[125], comme il en témoigne lui-même dans une note de bas de page en ouverture du recueil *Scènes de chaque jour* (1942) :

> Ce tableau ["Silhouette virgilienne"] et le suivant ["Silhouette macabre"] publiés en 1895 dans *Le Samedi*, mes deux premiers écrits imprimés, sont reproduits ici à titre documentaire. Ils démontrent que, sans avoir subi aucune influence, dès que j'ai pu tenir une plume, j'ai été un écrivain réaliste. J'étais né réaliste[126].

---

proportion de 37 % : *Quand chantait la cigale*, 1936 (8 récits avec cheval sur 48); *Visages de la vie et de la mort*, 1936 (7 récits avec cheval sur 30); *La fin du voyage*, 1942 (14 récits avec cheval sur 24); *Scènes de chaque jour*, 1942 (26 récits avec cheval sur 104); *Le destin des hommes*, 1950 (8 récits avec cheval sur 13); *Fin de roman*, 1951 (7 récits avec cheval sur 11); *Images de la vie*, 1952 (6 récits avec cheval sur 37); *Le dernier souper*, 1953 (10 récits avec cheval sur 11). À cela s'ajoute la présence du cheval en deux occasions (dont une fois sa présence est sous-entendue, par le biais d'une voiture hippomobile) dans la partie « réflexions » comprise dans *Hymnes à la terre* (1955), un recueil de pensées et de textes divers.

[122] Albert Laberge, « Silhouette macabre », [Éd. originale : Montréal, *Le Samedi*, 1895], *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 11-12.

[123] G. Dorion, « La Scouine », p. 994.

[124] G. Dorion, « La Scouine », p. 994.

[125] « Disciple intellectuel de Maupassant et de l'école française du naturalisme, Laberge devait tout naturellement adopter pour ses nouvelles une manière réaliste. » (B. Beaulieu, « La fin du voyage », p. 397) À preuve, ce billet de Laberge : « — Avez-vous lu *Maria Chapdelaine*? demande Dearest à la femme du fossoyeur qui est arrêtée à la maison en passant. — Ah ben non! J'ai commencé à le lire en feuilleton, mais l'ai laissé là. Ca [*sic*] a ben trop l'air habitant. C'est trop comme nous autres, c'est notre vie, ça. Pas besoin de la lire; on a assez de la vivre. [Aliéna] Ah, écrire un livre qu'une pauvre ignorante refuserait de lire parce que c'est trop le miroir de la vie, quel rêve! » Albert Laberge, « Sur Maria Chapdelaine », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 73.

[126] A. Laberge, « Silhouette macabre », p. 9.

Rédigée à la manière de Maupassant, il s'agit ici d'une courte « nouvelle-crise[127] », selon la typologie de Gérard Bessette, dans laquelle Laberge isole un incident circonscrit dans le temps et dans l'espace : un fermier dispose de la carcasse d'un vieux cheval mort. En voici un extrait :

> Dans la plaine, le coma de la vie et des choses. L'hiver, janvier ou mars, le matin, de très bonne heure. Dans l'air vaporeux et palpable semble-t-il, on dirait au loin une tache, un point mouvant apparait. Lentement, lentement, il avance, et lentement devient distinct. Un haut cheval brun, sa grosse tête baissée, marche avec lenteur. Un homme d'une allure lourde, suit, conduisant sa bête et hâtant son pas d'un claquement de langue particulier. *Maigre et efflanquée, les os saillants, la pauvre vieille rosse usée par le travail, morte de misère et de faim, une chaîne au cou, est traînée par le haut percheron*. Et insouciant, le chien ferme le cortège funèbre[128].

Arrivé « [a]u milieu du champ vaste et blanc[129] », l'habitant « abandonne là le cadavre » qui aussitôt se fait « asperg[er] » par le chien qui lève la patte. Pour sa part, « le cheval hennit en s'éloignant de son ancien compagnon d'écurie », sans doute en guise d'adieu, précise le narrateur. Et ce dernier de conclure sur un ton philosophique :

> Insensible désormais à la douleur, délivrée de la tâche pénible de chaque jour, la bête était entrée dans l'éternel repos. Ses yeux verdâtres et mélancoliques où semblaient errer une rêverie de pauvre cheval, étaient demeurés grands ouverts et, sans voir, regardaient l'espace. Mais la neige commença de tomber, épaisse, du ciel invisible, ensevelissant, douce comme une caresse — l'unique — la vieille rosse morte de misère et de faim[130].

---

[127] La typologie des nouvelles de Laberge qu'esquisse Gérard Bessette dans la « Préface » à l'*Anthologie d'Albert Laberge* se divise en trois catégories : l'« [i]solation d'une crise », le « déroulement d'une vie » et la « [p]résentation d'un tableau ». « À mesure que l'on glisse de la catégorie I à la catégorie III, précise-t-il, l'intrigue a tendance à se concentrer dans le temps, et les personnages à se multiplier. On passe, en effet, du temporel, de la succession des événements (catégorie I) au drame, aux scènes théâtrales (catégorie II) pour aboutir à des tableaux, à des panoramas (catégorie III). » (G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXI) Benoit Beaulieu résume les typologies de Brunet et de Bessette en ces termes : « la nouvelle-crise » à la manière de Maupassant, celle qui « isole une crise, un incident »; « la nouvelle-biographie, celle qui déroule la vie ou une partie de la vie soit d'un individu, soit d'un groupe »; « la nouvelle-tableau […] qui esquisse les mœurs d'une région dans telle circonstance donnée ». B. Beaulieu, « La fin du voyage », p. 399.

[128] A. Laberge, « Silhouette macabre », p. 11. Nous soulignons.

[129] A. Laberge, « Silhouette macabre », p. 11. Les trois citations suivantes se trouvent à la même page.

[130] A. Laberge, « Silhouette macabre », p. 12.

Dans ce passage, la mise en parallèle d'éléments opposés, l'un symbolisant le bien-être (*neige douce comme une caresse* = douceur), l'autre, le mal-être (*vielle rosse morte de misère et de faim* = douleur), accentue de manière ironique le tragique de la scène mortuaire.

Par ailleurs, on note une seconde mise en opposition dans la présence de deux chevaux de type Grise, l'un vivant, l'autre mort, ce qui crée un effet de sens précis : la fin de celui-ci annonce la fin de celui-là. Jusqu'à ce que le temps de la délivrance soit arrivée pour le percheron, semble nous dire la voix narrative, ce dernier devra à son tour supporter la misère et la faim, comme ce sera également le cas du cheval dans la nouvelle « Le grand Sans Cœur ».

3.2.2.2 « Le grand Sans Cœur » (1953) d'Albert Laberge

L'histoire du cheval dans la nouvelle « Le grand Sans Cœur[131] » est pathétique. Laberge raconte les détails de sa triste vie depuis son arrivée chez Evariste Lefroi jusqu'à sa mort. Le fermier avait perdu l'un de ses chevaux pendant l'hiver. Il lui fallait à tout prix le remplacer s'il voulait s'acquitter des travaux du printemps. Son beau-frère Firmin Lamarre le réfère à son cousin Urgel Dumont, de la paroisse voisine, qui a un cheval à vendre : « Oui, j'ai un bon grand cheval gris de trois ans que j'ai dompté l'hiver dernier. Il est à l'écurie. Allons le voir. » (*GSC*, 39) Le cheval paraissant « solidement bâti » (*GSC*, 39), Lefroi accepte le marché et vient chercher la bête la semaine suivante. Peu de temps après, une occasion se présente d'essayer le cheval : « il s'agissait d'aller porter une charge de fumier au champ » (*GSC*, 41). Première observation : l'« animal n'était nullement fringant, nullement farouche » (*GSC*, 41) et « [i]l

[131] Albert Laberge, « Le grand Sans Cœur », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, p. 38-53. Désormais, et sauf exception, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GSC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

avançait lentement, d'un pas régulier » (*GSC*, 41). Puis, les choses se compliquent. Lors de la traversée d'un vieux pont, les planches pourries cèdent et la voiture tombe au fond du fossé. Lefroi tente par tous les moyens de se sortir de ce mauvais pas, sans succès :

> Le cheval gris fit un faible effort pour sortir de l'ornière mais le tombereau ne bougea pas. Habitué à avoir des chevaux qui tiraient franchement du collier et qui fournissaient un vigoureux effort lorsqu'ils entendaient le commandement, Lefroi était désappointé et furieux. De ses guides de cuir, il cinglait la croupe et les côtes de l'animal, mais sans aucun résultat. Le cheval gris tirait, mais sans ardeur, sans élan. Encastrées dans le fossé, les roues du tombereau ne remuaient pas. (*GSC*, 41-42)

Lefroi « s'était fait rouler » (*GSC*, 42). On lui avait vendu un cheval qui manquait d'énergie et de force. Amer, il rentre à la ferme en maugréant :

> — Avance, bon-à-rien! Avance sans cœur! criait-il.
>
> — Tiens, mais c'est son nom, se dit-il à lui-même en entendant sa propre voix. Je n'aurai pas la peine de lui en chercher un autre. Il s'appelle Sans-Cœur. (*GSC*, 42)

Dans l'esprit du fermier, la congruence entre le nom et le tempérament du cheval gris se confirme en trois autres occasions.

Scène 1 : Un jour qu'il souhaitait labourer une vieille prairie, Lefroi attelle Sans-Cœur sur la charrue avec Cordille, « une jument baie de six ans, pesant à peine neuf cents livres mais forte et énergique » (*GSC*, 43). Déception : « Au premier sillon, Cordille tirait à plein collier tandis que le grand cheval gris restait en arrière, se laissant traîner pour ainsi dire par sa compagne de travail. » (*GSC*, 43) La réponse du fermier ne se fait pas attendre :

> Enragé, Lefroi appela son fils : « Zénon, casse-toi une bonne hart et viens fouetter le grand Sans-Cœur qui ne veut pas tirer ». Au bout d'un moment, le garçon accourut brandissant une solide et longue tige de peuplier.
>
> — Fesse, fesse fort! hurla Lefroi.

> Et le fils se mit à cingler la croupe et les côtes de l'animal. Ce traitement énergique força le cheval gris à faire quelques efforts, mais il n'avait pas la force requise pour accomplir la rude besogne qu'on attendait de lui. À partir de ce moment, les coups s'abattirent drus comme grêle sur la pitoyable bête. Malgré cela cependant, le grand cheval gris ne parvenait pas à se tenir en ligne avec la vaillante Cordille. Au bout d'une heure, Sans-Cœur était tout trempé de sueurs et sur le point de tomber d'épuisement. De son côté, Cordille qui avait fait plus que sa part, montrait elle aussi des signes de fatigue. (*GSC*, 43-44)

« Lefroi en proie à une colère noire » (*GSC*, 44) de conclure cyniquement : « Ah, le grand pourri, le grand sans-cœur, la grosse charogne! […] Impossible de travailler avec une carcasse comme ça. » (*GSC*, 44)

Scène 2 : Un après-midi, Lefroi décide de se rendre au moulin pour aller faire une provision de moulées. Il attelle Sans-Cœur et se met en chemin. Nouvelle déception :

> La route était marquée par une petite côte que d'ordinaire, les voitures gravissaient facilement. Mais arrivé-là, Sans-Cœur, dès les premiers pas en montant, fit halte. Il était incapable de monter cette côte avec sa charge. Enragé, hors de lui, Lefroi se mit à frapper l'animal de toutes ses forces avec une hart dont il avait pris la précaution de se munir en partant. Il eut beau fouetter, bûcher, « sacrer », Sans-Cœur malgré ses faibles efforts ne put grimper la côte. C'était au-dessus de ses forces. (*GSC*, 50)

À son grand dam, l'habitant se voit dans l'obligation de décharger ses sacs afin de faire monter le cheval attelé à la voiture vide jusqu'en haut de la côte, puis d'aller chercher lui-même les sacs, un à un, et recharger le grain dans la charrette. De retour chez lui, Lefroi se leste de « la colère amassée pendant tout le voyage » (*GSC*, 50) en punissant l'animal :

> [Il] dételа Sans-Cœur, l'attacha à un petit arbre, prit un bâton et, dans un accès de fureur incontrôlable, se mit à bûcher à grands coups sur la croupe de l'animal. Celui-ci tenta faiblement de ruer, ce que voyant, l'homme, au comble de la rage, alla chercher sa fourche et se mit à darder la bête avec les pointes aigues. Il reprit ensuite son bâton et ne s'arrêta que lorsque toute la croupe fut rouge de sang et meurtrie. (*GSC*, 50)

Scène 3 : Au temps des récoltes, Lefroi attelle en double Cordille et Sans-Cœur dans le but d'engranger une pièce d'avoine, sur l'une de ses terres située à une vingtaine d'arpents de chez lui. Aidé de son fils et d'un homme engagé, le fermier parvient à charroyer cinq voyages dans la matinée. En après-midi, au deuxième voyage, les choses tournent mal :

> Alors que l'attelage conduit par l'homme de peine retournait au petit trot vers la pièce d'avoine, le cheval gris s'abattit soudain sans cause apparente et parut incapable de se relever. « Debout et marche! » commanda l'engagé en secouant l'animal avec ses guides. Mais Sans-Cœur resta couché sur le flanc. L'homme saisit sa fourche et se mit à piquer la bête sur la croupe pour la stimuler et la décider à se remettre debout. Sans-Cœur se secoua mais resta étendu sur le côté. Lefroi et son aide sautèrent à bas de la voiture et examinèrent l'animal, ne comprenant rien à ce qui arrivait. Puis, voilà qu'ils constatèrent que Sans-Cœur s'était cassé une jambe. (*GSC*, 51)

Cette fois s'en est fait de lui : « Le grand Sans-Cœur était hors de service, fini. » (*GSC*, 51) Une fois le cheval dételé, les hommes retournent au champ pour terminer la pièce, puis rentrent chez eux, « laissant Sans-Cœur à son sort » (*GSC*, 51). Au bout de quelques jours, Lefroi demande à son fils d'aller abattre la bête : « [T]u tueras Sans-Cœur. Tu lui tireras une balle dans la tête. » (*GSC*, 52) Ne trouvant ni cartouches ni balles, Zénon est bien embêté. Néanmoins, le jeune habitant improvise et s'acquitte comme convenu de la besogne exigée par son père :

> [V]oilà qu'il aperçut un pic dont on s'était servi pour déplacer des pierres lorsqu'on avait creusé un puits. Laissant là son fusil désormais inutile, il prit le pic et s'en fut à l'endroit où était le cheval à la jambe cassée. Lorsqu'il arriva, Sans-Cœur était toujours couché sur le flanc, incapable de bouger. Des mouches le mangeaient. Bien sûr qu'il n'avait pas bu depuis plus de trois jours et que, par cette accablante chaleur, il devait avoir atrocement soif. Mais Zénon n'avait pas de chaudière et, en outre, le puits était trop loin. Certes, ça lui aurait fait du bien à l'animal fiévreux de boire un seau d'eau fraîche. Mais à quoi bon? pensa le garçon. Dans une minute, Sans-Cœur n'aurait plus soif. Jamais. Zénon prit son pic, le souleva, puis l'abaissa lentement pour bien prendre sa mesure. Le relevant ensuite, il le rabattit avec force. La pointe de fer pénétra de plusieurs pouces dans le crâne. Il retira son outil, taché de sang et de matière grisâtre. La tête de Sans-Cœur était retombée inerte sur le sol. Le grand cheval gris était mort. […] Son cadavre resterait là jusqu'à ce que Lefroi trouvât le temps de venir l'enterrer. (*GSC*, 52-53)

Que retenir de cette histoire macabre? À la manière de Maupassant[132], Laberge n'hésite pas à donner en spectacle le cru et le sordide de la vie, à montrer la face sombre de l'humanité, l'insensibilité de l'homme face à la souffrance des vivants qui l'entourent — le cas échéant, le cheval —, trop aveuglé qu'il est par son propre malaise existentiel. Dans le contexte de la nouvelle « Le grand Sans Cœur » plus précisément, il nous renseigne sur le drame des habitants canadiens-français qui, à l'instar du fermier Lefroi, étaient des êtres malheureux, en proie à l'inquiétude à cause de la précarité de leur existence[133]. De fait, dans le monde rural du début XX^e^ siècle, le cheval était essentiel à la famille[134]. Pas n'importe quel cheval; « un bon cheval[135] ». Puisque « Lefroi avait toujours eu de bons chevaux, robustes, forts, vaillants, sachant donner un

[132] Dans ses *Pages de critique* parues en 1926, Jean-Charles Harvey avait vivement dénoncé le manque d'originalité des auteurs canadiens-français régionalistes : « Ce n'est pas tant le sujet que la manière qui détonne : il y a moyen de faire du bon terroir même avec un cheval. Guy de Maupassant a fait une pièce pathétique avec la simple histoire d'une certaine rosse qui s'appelait Coco : "Comme les nuits étaient chaudes, écrivait-il, on laissait maintenant Coco coucher dehors, là-bas, au bord de la ravine, derrière les bois. Le petit Zidore seul allait le voir. L'enfant s'amusait encore à lui jeter des pierres. Il s'asseyait à dix pas de lui, sur un talus, et il restait là une demi-heure, lançant de temps en temps un caillou au bidet, qui demeurait debout, enchaîné, devant son ennemi, et le regardait sans cesse, sans oser paître avant qu'il fût parti. Mais toujours cette pensée restait plantée dans l'esprit du goujat : "Pourquoi nourrir ce cheval qui ne faisait plus rien?" Il lui semblait que cette misérable rosse volait le manger des autres, volait l'avoir des hommes, le bien du bon Dieu, le volait même aussi, lui, Zidore, qui travaillait. "Alors, peu à peu, chaque jour, le gas diminua la bande de pâturage qu'il lui donnait en avançant le piquet de bois où était fixée la corde… La bête jeûnait, maigrissait, dépérissait. Trop faible pour casser son attache, elle tendait la tête vers la grande herbe verte et luisante, si proche, et dont l'odeur lui venait sans qu'elle y pût toucher. "Mais un matin, Zidore eut une idée : c'était de ne plus remuer Coco. Il en avait assez d'aller si loin pour cette carcasse. Il vint cependant pour savourer sa vengeance. La bête inquiète le regardait. Il ne la battit pas ce jour-là. Même il fit mine de la changer de place, mais il renfonça le piquet juste dans le même trou, et il s'en alla, enchanté de son invention. Le cheval, le voyant partir, hennit pour le rappeler; mais le goujat se mit à courir, le laissant seul, tout seul dans son vallon, bien attaché, et sans un brin d'herbe à la portée de sa mâchoire…. Affamé, il essaya d'atteindre la grasse verdure qu'il touchait du bout de ses naseaux. Il se mit sur les genoux, tendant le cou, allongeant ses grandes lèvres baveuses. La faim le dévorait, rendue plus affreuse par la vue de toute la verte nourriture qui s'étendait par l'horizon. "Le goujat ne revint pas ce jour-là. Il vagabonda dans les bois pour chercher des nids. Il reparut le lendemain. Coco, exténué, s'était couché. Il se leva en apercevant l'enfant, attendant enfin d'être changé de place. Mais le petit paysan ne toucha même pas au maillet jeté dans l'herbe. Il s'approcha, regarda l'animal, lui lança dans le nez une motte de terre qui s'écrasa sur le poil blanc, et repartit en sifflant. "Le cheval resta debout tant qu'il put l'apercevoir; puis, sentant que ses tentatives pour atteindre l'herbe voisine seraient inutiles, il s'étendit de nouveau sur le flanc et ferma les yeux." On admettra que la Grise [des *Rapaillages* de Lionel Groulx] fait grise mine à côté de Coco. » J.-C. Harvey, « Les Rapaillages », *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, p. 99-100.

[133] En témoigne la répétition du verbe « falloir » dans les premières phrases du récit, marques de modalisation très révélatrices sur le plan idéologique : « Le fermier Evariste Lefroi était soucieux par moments. L'on était au printemps et dans deux ou trois semaines, ce serait le temps des semailles. Alors, pour les travaux, il lui manquerait un cheval. […] *il lui fallait* le remplacer […]. […] De toute nécessité, *il fallait* trouver un autre cheval. » (*GSC*, 38, nous soulignons)

[134] « [I]l lui parla […] de *l'embarras dans lequel il se trouvait*, celui de remplacer son cheval mort pendant l'hiver[134]. » (*GSC*, 38, nous soulignons)

bon coup de collier et fournir un vigoureux effort au moindre commandement » (*GSC*, 38), une bête aussi démunie que Sans-Cœur devait nécessairement être perçue par le fermier comme une fausse Grise, un cheval qui en avait la couleur sans en avoir la teneur : « J'aurais autant de chance d'atteler un veau ou un mouton à sa place, se lamenta-t-il. » (*GSC*, 44) L'arrivée d'un cheval n'ayant pas les aptitudes requises pour accomplir toutes les tâches liées à la survie de la famille en milieu agricole représente potentiellement la ruine financière. Plus largement, la fable de Laberge symbolise la faillite de deux valeurs phares de l'idéologie de conservation, l'agriculturisme[136] et la famille[137]. Aussi bien le dire, hommes et bêtes du terroir sont des êtres dégradés qui n'agissent plus à la hauteur des idéaux de la société traditionnelle. L'entraide, la solidarité et l'honnêteté n'existent plus — parlant de Dumont, Lefroi s'exclame : « Une fripouille! Un vrai voleur! » (*GSC*, 47) — tandis que les vaillantes, fortes et fiables Grise qu'on traite aux petits soins et qui le rendent bien sont en voie de disparition (songeant à sa mauvaise bête, il se demande : « [P]uisqu'elle était bien traitée, qu'elle mangeait bien, pourquoi ne fournissait-elle pas le rendement demandé et attendu? […] c'était un vrai vol. » *GSC*, 45).

Face à la menace qui plane, le sujet aliéné par un mode de vie de plus en plus inadéquat se rebiffe dans un réflexe d'auto-conservation. « À partir de ce jour, Lefroi vécut une vie d'enfer » (*GSC*, 44) : « pâle de rage » (*GSC*, 44), « bouillant de rage » (*GSC*, 49), « [il] était maintenant dans une irritation continuelle » (*GSC*, 44). « Et chaque jour, il maudissait l'homme qui lui avait vendu cette bête de malheur » (*GSC*, 45), « il entrait dans une furie épouvantable » (*GSC*, 45). « Il était dans une telle rage qu'il aurait pu remplir sa voiture avec tous les "sacres" et les jurons

[135] « "Travailler avec un bon cheval, avec de bons outils, c'est un plaisir, déclarait l'habitant, et l'on fait de bonne besogne, mais avec une rosse ou de mauvais outils, on se damne et l'on ne fait rien de bon". » (*GSC*, 45)
[136] « [C]omment il se fait qu'un cheval haut et grand, bien bâti, qui paraît fort, ne vaille rien, ne puisse pas fournir une demi journée [*sic*] de travail? » (*GSC*, 46)
[137] « Je ne comprends pas que ton frère m'ait conseillé d'acheter une pareille rosse. Peut-être bien qu'il y a trouvé son intérêt, ajouta-t-il d'un ton sarcastique. » (*GSC*, 42-43)

qu'il avait lâchés en transportant ses sacs » (*GSC*, 50). Pour se venger du malheur qui l'accable, pour mettre en échec le mal-être qui le ronge, le fermier fait du cheval gris une victime expiatoire. Ce dernier devra payer pour sa faute, celle d'incarner une menace à l'ordre établi, une entrave à la bonne marche du monde : « [L]e cheval gris, le pauvre Sans-Cœur […] encaissait constamment les coups […]. C'était ainsi et personne n'y pouvait rien changer. Recevoir des coups, ce serait son sort. » (*GSC*, 44-45, 47-48) Dans le contexte de cette révolte du fermier qui se retourne contre le Même, la mort de ce cheval dégradée emblème de déchéance est, du point de vue chevalin, une véritable délivrance : « Son cruel destin avait enfin eu pitié de lui. Il lui avait envoyé un accident qui avait mis un terme à ses misères et aux coups. » (*GSC*, 53)

Qu'il s'agisse d'un « réalisme furieux, ironique ou apitoyé[138] » (comme on le voit avec le portrait du fermier) ou d'un « naturalisme […] fondé sur un fatalisme qui participe de la résignation prescrite par l'univers clérical[139] » (ainsi que le démontre l'attitude de soumission du cheval Sans-Coeur), l'effet demeure le même. Le récit montre l'envers du décor traditionnel régionalisme par trop idéalisé, met à découvert sa face cachée, expose ses aspects les plus concrets qui sont, en définitive, choquants. Force est de constater que dans l'univers de Laberge, La Grise, chez qui il ne reste qu'un soupçon d'âme — un mince substrat idéologique, pourrait-on dire —, est une bête qui se meurt. À notre connaissance, l'épisode de l'agonie du cheval du Taon (chapitre XII de *La Scouine*) et l'histoire sordide du grand cheval gris (« Le grand Sans Cœur ») représentent les cas les plus extrêmes de cruauté animale infligée à un équidé du corpus québécois. Avec ces récits, nous atteignons le degré zéro du cheval de papier, le naturalisme labergien aboutissant au nihilisme chevalin le plus consommé. « Écrire des contes, écrivait Albert Laberge, c'est entrer de plein pied [*sic*] dans la vie. Le récit doit être l'image des évènements ou

[138] J. Allard, *Le roman du Québec […]*, p. 70.
[139] J. Allard, *Le roman du Québec […]*, p. 69.

de l'existence des gens[140]. » En *entrant dans la vie* par la pointe de sa plume, en présentant un terroir parsemé de carcasses de chevaux morts de misère, Laberge dénonce sous le couvert de la fiction le discours triomphaliste des bien-pensants clérico-nationalistes qui cherchent à faire abstraction des aspects négatifs de l'idéologie de conservation. Un peu à la manière d'Arthur Buies, Laberge pointe du doigt ce qui lui paraît inacceptable :

> La misère est laide, hideuse, haïssable, odieuse, vile. Au lieu de lui ériger un culte, on devrait s'efforcer de la bannir, de la faire disparaître. Au lieu de la glorifier, d'exalter la misère, au lieu de dire la sainte misère, on devrait dire la maudite misère. Si l'on prêche aux gens que la misère patiemment soufferte est un capital pour l'autre monde, la misère ne fera qu'augmenter; on l'endurera pour gagner les richesses éternelles[141].

Cependant, c'est l'auteur ici qui parle, et non ses personnages. Nous l'avons dit, ces derniers ne sont pas conscients du drame de leur vie et de leur mort. Cette conscience des protagonistes ne se fera jour que sous la plume d'autres écrivains à venir, comme Marie-Claire Blais qui croit, par-delà la mise en scène de ses Grise en difficulté, à l'arrivée prochaine du cheval libéré au sein des fictions québécoises.

*

Longtemps le cheval de papier est demeuré enfermé dans son terroir natal. À l'instar des personnages humains auxquels il était associé, il en a beaucoup souffert. Comme eux également, il a résisté longtemps au mouvement de masse conduisant le « troupeau » du champ à l'usine. Cependant, la bonne bête n'aura pas le choix elle non plus d'aller travailler en ville. Nous verrons bientôt ce qu'il advient de la malheureuse Grise déracinée de la terre paternelle une fois jetée sur le pavé de la grande, bruyante et étourdissante ville. Au préalable toutefois, il nous faut présenter

[140] Albert Laberge, « Réflexions », *Hymnes à la terre*, Montréal, Édition privée, 1955, p. 74.
[141] A. Laberge, « Réflexions », p. 75-76.

l'angle d'approche que nous comptons utiliser pour analyser le parcours des personnages chevalins des années 1940 à 1970.

3.3 Symptômes de la déchéance du cheval et signes de sa libération prochaine

3.3.1 Un cadre théorique pour l'étude du cheval « désossé » et moribond

Au cours des années 1940 à 1970, l'édition québécoise se développe de manière significative[142] de sorte que la publication de récits de tous genres connaîtra une importante croissance. Ce foisonnement de textes narratifs laissait présager la présence d'une grande horde de chevaux de papier. De fait, la lecture de nombreux romans, contes et nouvelles parus au cours de cette période nous a permis de découvrir une quantité importante de sujets chevalins aux formes et aux comportements des plus variés. Sur le plan méthodologique, il nous fallait cependant trouver une manière de rendre compte le plus justement possible de ces divers types d'équidés issus d'une production littéraire particulièrement complexe[143].

Les traditionnelles catégories génériques (roman de mœurs urbaines, roman psychologique, roman de contestation ou de la Révolution tranquille[144]) pouvaient certainement

[142] « Au cours des années 1940 et 1950, les positions de l'éditeur professionnel se renforcent grâce, entre autres, au brassage d'idées provoqué par la Deuxième Guerre mondiale qui donne à l'édition un essor sans précédent. Les relations commerciales avec la France étant momentanément interrompues, c'est l'édition québécoise […] qui prend le relais dans la diffusion du livre francophone dans le monde de 1940 à 1946. Puis la Révolution tranquille favorise à nouveau la montée en puissance de l'éditeur professionnel qui participe étroitement au mouvement d'émancipation du Québec moderne. Avec l'aide de l'État, l'éditeur prend le *leadership* du mouvement culturel. Son influence grandit avec l'appui des gouvernements qui ont besoin de lui pour soutenir le mouvement de réforme des années 1960. » Jacques Michon, « L'essor de l'édition littéraire au XX^e siècle », *Cap-aux-Diamants. La revue d'histoire du Québec* [En ligne], n^o 63, automne 2000, p. 25, https://id.erudit.org/iderudit/8447ac (page consultée le 20 janvier 2020). L'auteur souligne.

[143] Dans la période allant de 1945 à 1980, écrivent les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*, « [l]a littérature n'est plus liée aussi étroitement qu'avant au seul projet de survie nationale, mais se reconnaît dans un ensemble diversifié de pratiques qui seront immédiatement reçues comme autant de manières d'interroger l'identité nationale ». M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 277.

[144] À propos de cette classification, on pourra notamment consulter dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III (1940-1959)*, p. XIX-XXII, et Patrick Guay et François Ouellet, « Introduction », dans

être utiles pour réaliser un premier classement des chevaux, mais elles ne permettaient pas de rendre compte à elles seules des changements observés dans le rapport au monde des protagonistes au fil des décennies. L'approche employée par Maurice Arguin dans son étude du roman québécois de 1944 à 1965[145] nous a semblé intéressante dans la mesure où, articulant la classification générique usuelle aux observations ou hypothèses d'Albert Memmi fondées sur la notion de colonialisme, elle aboutissait à une typologie des personnages romanesques qui pouvait potentiellement nous servir à interpréter la représentation qui était faite de nos héros chevalins. Pour l'expliquer très schématiquement, disons que sa classification se fonde sur les divers degrés d'aliénation des personnages colonisés, depuis le plus haut niveau d'aliénation (soumission) jusqu'au stade de la désaliénation (libération).

Dans la première catégorie, celle du roman de mœurs urbaines des années 1940, on retrouve le « dominé », tantôt « rêveur », tantôt « ambitieux ». Son histoire nous est racontée à la troisième personne sur le mode réaliste. Souscrivant à ce procédé littéraire, l'écrivain chercherait à décrire la « société, et l'homme de cette société volontairement et explicitement, avec le souci de l'exactitude historique et sociale[146] », par le biais de la mise en scène d'un personnage souffrant qui ne parvient pas à identifier la source de ses maux. Autrement dit, ce dernier ne serait pas conscient de sa condition de colonisé, ce qui expliquerait en grande partie son attitude de soumission ou de résignation face à son destin.

Dans la seconde catégorie, issu du roman psychologique publié principalement au cours de la décennie 1950, le « révolté » se distingue du « dominé » par la conscience qu'il a de son

---

François Ouellet (dir.), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, p. 6-8.

[145] Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 : symptômes du colonialisme et signes de libération. Essai*, préface de Maurice Lemire, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, 1989, 277 p.

[146] Ignace Meyerson, dans Michel Zéraffa, *Roman et Société*, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « SUP, Le sociologue », n° 22, 1971, p. 10, dans M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 12.

état de sujétion. Quoique plutôt intuitive et vague, cette conscience éveille chez le sujet aliéné un sentiment de révolte. Textuellement, cela se traduit par un changement sur les plans narratif et énonciatif. Alors que le roman réaliste proposait une vision plutôt objective de la réalité sociale par l'entremise d'un narrateur omniscient présentant les faits de l'extérieur, le « roman d'introspection » narré au « je », par le recours à la focalisation interne, montrerait pour sa part les ravages de la condition de colonisé à partir du point de vue du protagoniste. En nous révélant ses pensées et ses émotions, il nous offrirait en partage son drame existentiel et identitaire.

Enfin le roman de la contestation des années 1960 de la troisième catégorie met en scène le prolétaire canadien-français minorisé dans son propre pays et désigné par Arguin comme un « cassé ». Dans ce cas, c'est une forme de réalisme « critique[147] » qui est mise à profit (par opposition au réalisme classique du premier groupe). Sur le plan énonciatif, le narrateur et le personnage qui avaient pris la parole dans les deux premières catégories la cèdent ici souvent à l'auteur lui-même qui n'hésite pas à dénoncer la situation aliénante dont son personnage est la victime. Quant à lui, le protagoniste passera à l'action dans le but de se libérer du joug qui pèse sur lui, mais sa violence se retournera invariablement contre lui ou les siens (le Même). Dépassant ce stade de contestation larvée, le « révolutionnaire » cherchera pour sa part des moyens concrets pour changer sa condition et celle de sa communauté d'appartenance en se livrant à une triple conquête : celle de la femme, du pays et de l'écriture.

[147] « Les œuvres actuelles, qui de fait sont des actes, et non des clichés, se définissent d'abord par ce que j'appelle un style-critique, un style-contestation. Provoqué par la réalité, l'écrivain peut s'y soumettre en se contentant de ne voir en elle que matière à description ou s'y opposer en la critiquant. Et c'est dans le style que cette critique se manifeste. On ne parle pas de St-Henri avec la langue du duc de Saint Simon. » André Major, « Pour une littérature révolutionnaire », *Parti pris*, vol. 1, n° 8, mai 1964, p. 56-57.

Comme grille de lecture, d'autres l'ont souligné, le phénomène du colonialisme est loin d'être inintéressant[148]. En l'appliquant au corpus romanesque des années de l'après-guerre et des décennies suivantes, Arguin faisait même preuve d'originalité selon Agnès Whitfield[149]. Cependant, s'il est vrai qu'« [à] l'intérieur de ce cadre, ses recherches sont sérieuses et son style clair[150] », comme elle l'affirme, Maurice Arguin prête néanmoins flanc à la critique d'abord en n'étayant pas suffisamment la théorie sur laquelle repose l'entièreté de son étude[151], ensuite en succombant en quelque sorte à « la tentation du "sociologisme" [qui] est toujours présente en sociologie et conduit à établir des relations, parfois simples et directes, entre l'œuvre et la société : la littérature apparaît, pour reprendre une formule vague, comme l'*expression du social*[152] ».

De fait, en cherchant à « démontrer que l'évolution du roman québécois entre 1944 et 1965 reflète la réalité socio-politico-économique d'une société en situation coloniale[153] », Arguin, contrairement à d'autres chercheurs plus prudents, cautionnerait en quelque sorte la théorie du

[148] Par exemple, Elaine F. Nardocchio avance que « [l]e projet [de Maurice Arguin] a […] du mérite, parce qu'il fait preuve d'originalité et qu'il pourrait nous apporter des précisions et des éclaircissements sur un sujet passionnant. » Elaine F. Nardocchio, « Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 : symptômes du colonialisme et signes de libération* », *Recherches sociographiques* [En ligne], vol. 28, n° 2-3, 1987, p. 468, https://id.erudit.org/iderudit/056312ar (page consultée le 20 janvier 2020).

[149] Selon Agnès Whitfield, « [l]'intérêt de son étude réside […] dans sa réarticulation de ces catégories selon les théories d'Albert Memmi », entre autres choses. Agnès Whitfield, « La fiction de nos devanciers. *Le Roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération* de Maurice Arguin », Québec, CRELIQ, 1986, 225 p. […] », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 44, hiver 1986-1987, p. 56, https://id.erudit.org/iderudit/39441ac (page consultée le 20 janvier 2020).

[150] A. Whitfield, « La fiction de nos devanciers. *Le Roman québécois de 1944 à 1965 […]* de Maurice Arguin », p. 57.

[151] « Malheureusement, Arguin ne nous apporte pas d'autres précisions quant à la méthode dont il compte se servir pour déceler des signes d'aliénation, de domination, etc. C'est dire que le lecteur n'apprendra pas les fondements théoriques de l'approche thématique que va prendre le critique. […] L'introduction fait ainsi sérieusement défaut. Et le reste également, dans la mesure où, tout le long de cet essai, Arguin ne se sert surtout que de quelques citations bien choisies pour faire des déclarations que le lecteur ne serait en mesure ni de rejeter ni d'accepter. » E. F. Nardocchio, « Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]* », p. 468.

[152] M. Fournier, « Littérature et sociologie au Québec », p. 9, l'auteur souligne. Le mot cité est de Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs? », dans *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1980, p. 208.

[153] A. Whitfield, « La fiction de nos devanciers. *Le Roman québécois de 1944 à 1965 […]* de Maurice Arguin », p. 56.

reflet[154], une approche sociologique du texte littéraire qui, à l'époque où paraît son ouvrage, est déjà depuis longtemps contestée[155]. Dans son article « Littérature et sociologie au Québec » (1983), Marcel Fournier rapporte que pour Arlène Steiger par exemple, qui souscrit elle aussi à la thèse de la « dépendance[156] », « le roman québécois apparaît comme une "expression collective", plus précisément une "transposition, au niveau de l'imagination, d'expériences concrètes, la représentation (non pas le reflet) des forces qui sont à l'œuvre dans cette société"[157] ».

[154] « L'idée du reflet désigne la manière dont une œuvre d'art reproduit les réalités sociales (ce qui est lié à une conception de la *mimèsis*). […] L'art et la littérature sont conçus, dans cette perspective, comme des productions idéologiques. On peut dès lors analyser la valeur du reflet qu'ils donnent des conflits sociaux ou des réalités économiques. […] L'idée de reflet est usuelle sous les images de l'écrivain "peintre" de la société […] et de l'œuvre comme "miroir" (comme Stendhal le revendique pour son roman dans *Le Rouge et le Noir*, 1830). […] Le développement ultérieur de la sociologie littéraire […] a progressivement contesté et délaissé la catégorie du reflet au profit de manifestations plus éclatées et plus diverses du "réel dans le texte". Plus qu'un "miroir", l'œuvre est envisagée comme un espace ayant ses propres structures, comme un "prisme" en quelque sorte. » Constanze Baethge, « Reflet (Théorie du) », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir), *Le dictionnaire du littéraire*, 2e éd., Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, [2002] 2010, p. 654.

[155] « Le roman est plus que le simple reflet de la réalité sociale, écrit Jean-Charles Falardeau. Il est une création spécifique à partir d'éléments que l'écrivain trouve en lui-même et autour de lui. Le romancier invente des êtres et les lance dans des aventures humaines. Il pousse jusqu'à leurs limites les destinées dont il a trouvé des indices dans son expérience. Il rend explicite ce qu'il a vu comme latent; il décrit comme vraisemblable ce qu'il a pressenti comme possible; il offre comme organisé ce qu'il a observé comme diffus. Il a sous les yeux le spectacle de vies, qui, comme le dit Jules Romains, "ne vont nulle part", de passions étouffées, des communications tronquées. De ces suggestions éparses, sporadiques, que lui propose la réalité, il compose, comme avec des thèmes donnés, une structure symphonique qui s'imposera à la fois comme l'écho d'une expérience obscurément familière et comme la révélation d'un inconnu. » Jean-Charles Falardeau, *Notre société son roman*, Montréal, H.M.H., 1967, dans Claude Racine, *L'anticléricalisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise HMH Ltée, coll. « Littérature », Les cahiers du Québec, 1972, p. 16.

[156] « Dans son analyse de la littérature québécoise, la socio-critique [*sic*] a explicité deux grandes thématiques qui correspondent l'une et l'autre à des problématiques élaborées en sociologie pour l'analyse de la société québécoise : celle de l'entrée dans la modernité et celle de la dépendance. Selon la première thèse, communément admise, la littérature québécoise — principalement celle du roman social des années 1940 — traduit les diverses transformations que connaît le Québec : passage de la société traditionnelle à la société moderne, effritement de la tradition, éclatement de l'ancienne structure sociale, sécularisation, individualisation, etc. […] La seconde thèse ou lecture sociocritique se greffe à une tout autre problématique sociologique : la société québécoise n'est pas seulement "en retard", elle est aussi et surtout dans une situation de dépendance. Cette problématique prend, dans les pages de la revue Parti pris la forme d'une position politique, celle de la décolonisation et de la libération nationale et conduit certains collaborateurs à valoriser le "joual" comme mode d'expression littéraire. » M. Fournier, « Littérature et sociologie au Québec », p. 11-12.

[157] M. Fournier, « Littérature et sociologie au Québec », p. 12. Les citations sont d'Arlène Steiger, « Le roman québécois : considérations sociologiques », *Possibles*, vol. 2, no 1, automne 1977, p. 82.

Par comparaison, l'approche d'Arguin aurait pour effet contrariant de « faire disparaître la logique propre de l'espace de production artistique[158] », selon l'expression de Pierre Bourdieu. En résulte une analyse sociologisante plutôt réductrice puisque d'une part, elle n'intègre pas « d'autres champs de recherche, notamment sur l'institution littéraire[159] », et d'autre part, elle élude dans bien des cas la dimension interne des œuvres, c'est-à-dire ses aspects « d'ordre structural, narratif, linguistique, littéraire[160] ».

C'est donc avec beaucoup de réserves que nous convoquons l'étude d'Arguin comme cadre théorique pour analyser nos personnages chevalins. Nous retiendrons d'elle principalement la typologie qu'il développe sur le personnel du roman puisque celle-ci nous paraît opératoire, mais y ajouterons une nuance. De notre point de vue, qui est celui de Louis Francoeur, le personnage à l'étude doit être entendu comme « personnage-référentiel » à deux titres, c'est-à-dire qu'il « réf[ère] à l'univers de l'œuvre tout aussi bien qu'à l'univers historique réel[161] ». Ainsi, les protagonistes ne seront jamais considérés comme des « copies conformes » des Canadiens français ou des Québécois, mais plutôt comme des « êtres du possible[162] », selon la belle formule

[158] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs? », p. 208, dans M. Fournier, « Littérature et sociologie au Québec », p. 9.
[159] A. Whitfield, « La fiction de nos devanciers. *Le Roman québécois de 1944 à 1965 […]* de Maurice Arguin », p. 57.
[160] A. Whitfield, « La fiction de nos devanciers. *Le Roman québécois de 1944 à 1965 […]* de Maurice Arguin », p. 57. Elaine F. Nardocchio est du même avis. « Publié en 1985, écrit-elle, ce livre est basé sur une thèse de doctorat […] soutenue en 1981 et sans doute commencée bien avant. De là découle peut-être une grande partie des remarques critiques que je me sens obligée de faire, car l'approche peu scientifique d'Arguin, qui aurait pu passer il y a quelque temps, n'est plus acceptable à une époque comme la nôtre où l'apport à la critique littéraire des formalistes, des structuralistes, des sémioticiens voire même des informaticiens n'est guère plus contesté. Ainsi, de nos jours, le lecteur averti s'attend davantage à des analyses détaillées, schématisées, et bien ancrées dans des théories littéraires rigoureuses. » E. F. Nardocchio, « Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]* », p. 469.
[161] Louis Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n^o^ 3, printemps 1981, p. 456, https://id.erudit.org/iderudit/200285ar (page consultée le 26 mars 2019). « À titre d'exemple, écrit Francoeur, […] les nombreux personnages Jacques Cartier, tout en étant utilisés pour référer au découvreur du Canada, sont également des personnages-acteurs qui réfèrent à l'univers de l'œuvre non pas comme des copies conformes mais bien plutôt comme des unités de sens. » (*Ibid*)
[162] « Pas plus qu'il ne photographie pour ainsi dire la société nue, les conduites sociales, le roman ne se satisfait de reproduire le texte social. Le voudrait-il d'ailleurs qu'il en serait bien incapable, car son caractère de fiction le prive de la crédibilité qu'on accorde d'instinct, par exemple à l'enquête sociologique, ou même à l'éditorial du matin. Ce

de Fernand Dumont. Créatures façonnées par l'histoire dont ils sont une expression littéraire, ces « unités de sens[163] » que sont les personnages nous permettent en retour d'imaginer ce qui *pourrait être*[164]. Autrement dit, elles tiennent le rôle d'agent double puisqu'elles sont à la fois un produit du discours social et un facteur de changement de celui-ci[165].

Toutes ces considérations prises en compte, il nous semble maintenant possible d'envisager la suite de notre récit de l'histoire culturelle du Québec telle que la « met[tent] en jeu[166] » les représentations chevalines issues d'une série de textes narratifs parus au cours des années 1940 à 1970. Afin d'éviter le piège d'une lecture « impressionniste[167] » des œuvres, nous n'hésiterons pas à considérer l'aspect interne des récits en arrimant notre exégèse, par exemple, aux gloses critiques faites par d'autres chercheurs avant nous et qui ont eu le souci d'éclairer les œuvres en tenant compte d'aspects autres que sociologiques (par exemple, des facteurs esthétiques, philosophiques, etc.), démontrant par là une rigueur scientifique appréciable. Autrement dit, c'est en adoptant une posture résolument sociocritique, telle que la conçoit

---

texte social, le roman le met en jeu, selon les exigences propres de la fiction; […] pour citer Fernand Dumont, il traite la société et les hommes comme des "êtres du possible", il s'intéresse au possible qu'ils recèlent plutôt qu'à ce qu'ils sont. » Gilles Marcotte, « Alain et Abel », dans J. Pelletier, J.-F. Chassay et L. Robert, *Littérature et société […]*, p. 193. La citation est de Fernand Dumont.

[163] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e^ siècle », p. 456.

[164] « On peut trouver dans un roman des renseignements précieux sur la société, puisqu'il n'est pas interdit à un romancier d'être aussi bon observateur qu'un journaliste, mais là n'est pas l'essentiel; ce que l'œuvre littéraire nous donne de plus important, et qu'elle est peut-être la seule à pouvoir donner, c'est la série des possibilités, parfois contradictoires, qu'ouvre à l'imagination telle ou telle donnée du texte social, de la vision du monde ambiant. » G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 193.

[165] « The greatest errors of sociological analysis in relation to art are: in artistic creations it seeks and examines only contents, tracing a straight line between these and given economic relations. But in literature […] [f]orm is social reality, it participates vivaciously in the life of the spirit. It therefore does not operate only as a factor acting upon life and moulding experiences, but also as a factor which is in its turn moulded by life. » Georg Lukács, Il dramma moderno (originally published in Hungarian in 1911), dans Franco Moretti, « The Soul and the Harpy. Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography », *Signs Taken For Wonders: On the Sociology of Literary Forms*, trad. David Forgacs [Éd. originale : New York, Verso, 1983], *Socius : ressources sur le littéraire et le social* [En ligne], septembre 2016 (page consultée le 6 septembre 2016).

[166] « Ce texte social, le roman le met en jeu, selon les exigences propres de la fiction […]. » G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 193.

[167] « [S]i l'on ne tient pas compte de ses défauts théoriques et méthodologiques, […] *Le roman québécois de 1944 à 1965* nous offre une vue d'ensemble captivante mais impressionniste d'un corpus important de textes québécois. » E. F. Nardocchio, « Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]* », p. 469.

Jacques Pelletier[168], que nous souhaitons lire les récits de la troisième série culturelle. Ce faisant, nous espérons trouver dans les figurations chevalines bien d'« autre chose que des témoignages émanant de l'expérience commune[169] ».

3.3.2 Les divers types de chevaux dans les récits de contestation à l'ère de la modernité (1940-1970)

3.3.2.1 Cheval et servitude dans le récit urbain (1940-1950)

Sur le plan démographique, la ville connaît une croissance formidable dès la fin du XIX[e] siècle. L'urbanisation d'une forte proportion de la population du Québec est tributaire de l'industrialisation. En 1929, la crise économique vient momentanément ralentir le flux migratoire intérieur vers la ville, le chômage et les difficiles conditions de vie étant devenus endémiques. Profitant de la conjoncture pour faire valoir ses principes idéologiques conservateurs, l'élite clérico-nationaliste s'évertue à faire la propagande du retour à la terre, plusieurs prêchant que l'agriculture demeure encore la meilleure façon d'assurer la survie individuelle et collective. Les campagnes de colonisation des régions éloignées des grands centres urbains connaissent

[168] « Une *sociocritique* [consiste en] un type de discours critique privilégiant la dimension, la teneur sociale des textes, leur poids historique, leur signification culturelle, idéologique, politique, s'intéressant d'abord et surtout : a) à la *représentation de la société* dans les œuvres, à son inscription pour ce qui est du "contenu"; b) aux formes, aux manifestations proprement textuelles qu'emprunte cette représentation : type de narration privilégiée, mode de description, genre littéraire choisi, etc.; c) *aux rapports* de cette représentation — tant sur le plan du contenu que sur celui de la forme — et de la société connue par ailleurs (au moyen de l'histoire, de l'enquête économique, des recherches sociologiques, etc.); d) à la *fonction idéologique* de l'œuvre, à la manière dont l'écart entre la réalité et sa représentation stylisée trouve une signification; e) aux *groupes sociaux* par conséquent qui, à des degrés divers — par le relais des auteurs individuels —, infléchissent l'œuvre, la structure, la "produisent". Ce type de critique, en somme, traite l'œuvre comme une *production de la société* et comme une *intervention* génératrice d'effets à prendre en compte. […] L'analyse, en tant que processus dialectique, prend en considération ces deux variables dans leur interaction. Signalons qu'une sociocritique conséquente ne saurait ignorer ce qui relève conventionnellement de la sociologie du fait littéraire comme s'il y avait d'un côté l'Institution et ses appareils, voire la société elle-même, et de l'autre des textes singuliers, fermés sur eux-mêmes. En réalité, les textes apparaissent et circulent toujours dans un état donné de la littérature et de la culture, donc dans un cadre institutionnel lui-même lié à un état donné de développement et d'organisation d'une société. » J. Pelletier, J.-F. Chassay et L. Robert, *Littérature et société […]*, p. 10. L'auteur souligne.

[169] G.-André Vachon, « Conclusions et perspectives », dans *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p. 8, dans M. Fournier, « Littérature et sociologie au Québec », p. 6.

cependant un succès mitigé. La Deuxième Guerre mondiale (1939-1945) et le boom industriel qui en découle favoriseront de manière permanente le mode de vie urbain au détriment de l'aventure agricole en région. À la faveur de cet essor économique, l'urbanisation s'accroît de plus en plus, entraînant des changements dans les mentalités et la manière de vivre (société de consommation, culture du divertissement, etc.). Le Québec entre alors dans la modernité[170].

Dans les années 1940, la grande innovation en littérature est l'apparition du récit d'observation qui s'attache à décrire le citadin et à « explore[r] la réalité nouvelle, urbaine et industrielle[171] ». Caractérisé par son « réalisme social[172] », ce type de fiction vise entre autres « à décrire, à présenter le personnage en fonction du milieu physique, historique et, surtout, social[173] » de l'époque des années 1925-1950[174]. Selon l'avis de Gilles Marcotte, ces œuvres « disent […] notre entrée dans l'histoire[175] ». Cependant, cette dernière, qui coïncide avec l'arrivée en ville d'une grande majorité de protagonistes, ne se fait pas de façon triomphale, comme l'illustre par exemple Albert Laberge dans « Le pont d'or »[176].

---

[170] En 1937, écrit Yvan Lamonde, « la modernité […] se pense et se prépare. » (Yvan Lamonde, « Conclusion », Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques (dir.), *1937 : un tournant culturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « cultures québécoises », 2009, p. 365) Dans son ouvrage, Gérard Bouchard retrace la genèse de la modernité au Québec : « D'abord, sur le plan des grands vecteurs qui ont diffusé la modernité au cours des années-charnières (1940-1960), il faut rappeler l'importance du manifeste *Refus Global* (1948), du mouvement de l'Hexagone (1953), des revues *Cité libre* (1950) et *Liberté* (1959), de l'essai *La Ligne du risque* (1962) de Pierre Vadeboncoeur, des facultés de sciences sociales dans les universités et de l'ACFAS dans le monde scientifique. Dans la mesure où elle a permis l'affranchissement du *je*, la modernité a accéléré le déclin des anciens régionalismes et l'essor d'une nouvelle territorialité. » Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, p. 162.

[171] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 33.

[172] Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois, essais*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions La Presse, 1976], Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, p. 43.

[173] Gérard Bessette, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes*, Montréal, Centre éducatif et culturel inc., 1968, p. 424, dans M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 34.

[174] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 36.

[175] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 54.

[176] Décrivant le phénomène nouveau de la prolétarisation qui draine les populations désœuvrées des campagnes vers les centres urbains, il écrit : « Un petit train poussièreux [*sic*] et noir apparaît. La foule des ouvriers se précipite, se bouscule, le prend d'assaut. Mal débarbouillés ayant déjeuné à la hâte, les yeux encore lourds de sommeil, les hommes s'entassent dans les wagons empuantis de tabac et d'ail, qui les conduisent à la ville, vers les serviles

Les conditions de vie misérables des personnages issus du prolétariat urbain canadien-français que décrivent les écrivains tiennent à deux causes principales : leur aliénation socio-économique et leur état de sujétion par rapport au groupe dominant, les anglophones. Confrontés au problème de leur survivance, ces antihéros urbains dominés se cantonnent d'après Arguin dans deux postures particulières, celle du rêve, et celle de l'ambition, qui sont l'une et l'autre tributaires de l'attrait qu'exercent sur eux l'argent et le prestige social, valeurs de l'Autre[177]. Dans un bon nombre de cas, le symptôme majeur de l'aliénation des personnages se traduit par un « désir exacerbé de fuir[178] », de s'évader d'une quelconque façon, de sortir du milieu, etc.

En tant que personnage-doublet, le cheval des récits urbains représente différentes facettes de la vie des citadins canadiens-français, ou encore de leurs rêves et de leurs ambitions. De plus, la déchéance physique et morale des humains est aussi le lot des sujets chevalins, exception faite de ceux associés à la petite bourgeoisie canadienne-française et à leurs alliés anglophones qui sont naturellement beaucoup plus choyés par la vie. Fait à noter, malgré le décor urbain des récits, la référence à l'univers rural est encore fréquente, notamment par le biais de comparaisons ou de métaphores, signe de la forte prégnance des motifs traditionnels liés au terroir dans l'esprit des écrivains, tout comme chez la population canadienne-française en général[179], cela en dépit du fait qu'en 1941, la majorité de la population au Québec est urbaine (63,3 %)[180].

---

besognes. » (Albert Laberge, « Le pont d'or », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 88) Nous sommes loin ici de l'image d'« un *char féérique* [qui] les emporter[ait] vers un prestigieux pays de rêve, vers une région enchanteresse, vers un jardin de joie, de félicité et d'éternel amour » (*Ibid*. Nous soulignons.), comme l'avait imaginé plus tôt le narrateur à la vue du pont de la voie ferrée éclairée par les rayons d'or du soleil matinal radieux.

[177] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 37.

[178] Au sujet de ce désir d'évasion, Maurice Arguin écrit : « On pourrait appliquer à l'ensemble des romans de mœurs urbaines ce qu'écrit Jacques Cotnam à propos de *Bonheur d'occasion* : "S'évader, voilà ce que désirent la plupart des personnages de *Bonheur d'occasion*. […] le départ ou l'ascension prennent signification de fuite, de rêve, de refuge."» M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 40. La citation est de Jacques Cotnam, « le Roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille », p. 275.

[179] Dans la foulée de la Seconde Guerre mondiale, « les campagnes se vident et tout le monde, enfin à l'ouvrage, s'intègre à la société de consommation. Toutefois, l'urbanisation n'est pas immédiate, car la civilisation urbaine n'est

Parmi ce premier groupe de chevaux exilés de la campagne, il existe divers profils d'équidés dont on trouve de nombreux exemples en annexe[181]. Nous nous limiterons ici à la présentation de deux études de cas portant sur le cheval soumis et dominé des récits de mœurs urbaines. La première porte sur *La Bagarre*, publié en 1958, la seconde, sur *Bonheur d'occasion*, paru en 1945. Cette apparente anachronie dans l'ordre de présentation de ces cas est justifiée. Les récits racontant tous deux une histoire des années 1940, nous avons choisi de traiter de l'œuvre de Gabrielle Roy en deuxième lieu puisqu'elle résume d'une manière exemplaire tout ce dont il a été question dans le segment « Cheval et servitude ».

3.3.2.1.1 *La bagarre* (1958) de Gérard Bessette

Dans *La bagarre*[182] (1958), Gérard Bessette fait le récit des aventures de personnages évoluant dans le Montréal des années 1940. Comme le souligne Jacques Allard, la problématique centrale de l'œuvre tourne autour des questions du développement intellectuel de la population

---

qu'anglophone. Comme ils sont toujours en relation avec leur parenté de la campagne, ils continuent à percevoir le monde comme le paysan » (Maurice Lemire, « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », dans Aurélien Boivin, Hans-Jürgen Lüsebrink et Jacques Walter (dir.), *Régionalismes littéraires et artistiques comparés. Québec/Canada – Europe*, Actes du colloque, Université de la Sarre/Université Paul Verlaine-Metz, 21-23 juin 2007, p. 166). « Comme le soutient Jean-Charles Harvey dans *Les demi-civilisés*, les Canadiens manquent de culture urbaine. Malgré leur nouveau mode de vie, ils persistent à se référer à un imaginaire rural. Derrière le rempart de la famille et de la paroisse, ils se protègent contre la ville. […] Bien que contestée par une certaine élite, la littérature du terroir répond à un imaginaire collectif, encore persistant jusqu'aux années 1960, comme le prouve la popularité des émissions "Les belles histoires des pays d'en haut" et "Le survenant". Tant que la télévision ne propagera pas une culture urbaine, le terroir restera le point de repère de l'identité canadienne-française. » Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 247-248.

[180] Antoine Sirois, « Bonheur d'occasion », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III (1940-1959)*, p. 127.

[181] Ces profils chevalins ont été classés en huit catégories thématiques caractéristiques des années 1940 : le cheval, symbole de l'ambivalence associé au passage de la campagne à la ville; le cheval de travail comme mise en perspective du « prolétariat » canadien-français; le cheval de la famille dégradée; le cheval de la religion dégradée; le cheval de l'ambitieux en quête d'argent; le cheval de la petite-bourgeoisie canadienne-française; le cheval dégradé et la transformation des mœurs sexuelles; la figure chevaline et les autres figures animales. Voir Annexe 3.2.

[182] Gérard Bessette, *La bagarre. Roman*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1958, 231 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

ouvrière et, parallèlement, de la défense de leurs droits en milieu de travail[183]. Différentes métaphores animalières permettent de caractériser chacun des personnages depuis le mouton jusqu'au cheval, en passant par le bœuf.

Issu d'un milieu modeste, Jules Lebeuf est un travailleur de nuit de 29 ans assigné au nettoyage des wagons de tramways de la Compagnie de transport Métropolitain. Parallèlement à son emploi, il étudie à la Faculté des lettres et caresse le rêve de mener à terme un projet de roman. Comme son nom l'indique, Jules Lebeuf incarne la figure du bovidé. Ce dernier évolue dans deux univers distincts. D'un côté, il fréquente des prolétaires aux traits des ovidés, lorsqu'ils sont subalternes (« Maudit Lévêque [le contremaître canadien-français détesté par les employés], il a fini de nous runner comme des moutons! » *LB*, 127), ou porcins, lorsqu'ils sont chefs d'équipe (« De ses petits yeux porcins, [Lévêque] réclamait une réponse. » *LB*, 192; « L'animal [Lévêque] était encore plus vaseux qu'on ne le disait. » *LB*, 192). De l'autre, il fraie avec une grappe d'intellectuels à la vivacité toute chevaline (le dandy Augustin Sillery s'adressant aux étudiants qu'il fréquente dit : « Messieurs, je vous contemple et je vous admire. Indomptables *struggle-for-lifers*, vous vous élancez dans vos carrières respectives avec la fougue d'un Pégase écumant […]. » *LB*, 215).

Personnage incarnant l'entre-deux, Jules Lebeuf (le bœuf) aspire à se développer sur les plans intellectuels et artistiques, et il y réussit, mais pas entièrement, comme le suggère la remarque de Sillery : « [T]oi, *tu montes toujours sur tes grands chevaux intellectuels*. Tu joues au réformateur, au Socrate de cabaret. Mais, en fait, tu mènes exactement la même vie que nous. […] » (*LB*, 20. Nous soulignons.) En réalité, il lui manque l'élan nécessaire pour aller au bout de sa quête, c'est-à-dire pour passer de la parole à l'action :

[183] Jacques Allard, « La bagarre », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III (1940-1959)*, p. 109.

> Lebeuf referma son cahier. […] Le colosse sentit peser sur lui un immense découragement. Il courba les épaules, enfouit sa tête entre ses mains. Comment sortir de là? Fallait-il « foncer dans le tas », à l'aveuglette, *comme un taureau*; écrire n'importe quoi jusqu'à l'épuisement? Tout valait mieux que ce piétinement sur place… Son poing s'abattit sur le cahier. « Pourtant j'ai quelque chose à dire. […] » (*LB*, 97. Nous soulignons.)

Cependant, tout dans son milieu semble contribuer à freiner ses ambitions. Les reproches que lui fait sa concubine Marguerite vont dans ce sens :

> Pis, à part de ça, t'en es pas ein, toi, ein Canadien, comme tout le monde? […] Tu te crois plus fin que les autres parce que tu vas à l'université, mais si t'es fin que ça, pourquoi que tu décrottes des petits chars, d'abord? […] Je te reproche pas d'être un balayeur […]. Des balayeurs, y en faut, comme y faut des waitress. Mais on peut pas être deux choses en même temps, *à cheval su'la clôture*. Quand on n'a pas assez d'argent pour aller à l'université, hé ben, on reste ce qu'on est. On essaye de monter à partir d'en bas, c'est toute. (*LB*, 22. Nous soulignons.)

Devisant sur l'offre d'emploi de contremaître qui lui est faite, Jules pèse le pour et le contre :

> [S]'il refusait, il ne moisirait pas longtemps ici comme balayeur. S'il acceptait, ce ne serait plus la même chose… *De ses gros yeux bovins, inexpressifs*, Jules regarda autour de lui. Il se rendait compte que, s'il partait, une des choses qu'il regretterait le plus, ce serait ces périodes de lecture et de rêverie, la nuit, dans un tramway impersonnel, qui sentait la poussière et le créosote, trop froid en hiver, trop chaud en été, sous la lumière brutale des plafonniers qui fatiguaient les yeux. « C'est à des choses aussi simples qu'on s'attache… » […] « Je suis à une croisée de chemins », murmura-t-il soudain. » (*LB*, 188. Nous soulignons.)

En somme, on peut conclure avec Gilles Marcotte que dans « le monde immobile et ruminant de *La Bagarre* […] [l]a bagarre, la vraie bagarre, n'a pas lieu[184] », celle menée contre soi-même, contre les forces de refus en soi qui empêchent de croître. Situant son personnage entre les moutons/porcs et les chevaux, Bessette fait de Jules Lebeuf un véritable personnage situé entre deux stades de désaliénation, d'une part mu par une volonté de changement, de l'autre, contraint par une sorte de force d'inertie plus puissante que tout. Pour un moment encore, le temps

[184] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 36.

d'accéder à la quatrième série culturelle, Jules-le-bœuf, à l'image du peuple ovin et bovin qu'il incarne, continuera en bon Hercule de « récurer ces étables d'Augias que sont les tramways de [la] métropole » (*LB*, 216).

3.3.2.1.2 *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy

En guise de synthèse des notions vues dans le cadre de l'étude du premier groupe du joual urbain, « Cheval et servitude », nous terminons par une étude de l'œuvre de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*[185] (1945). Ce premier roman lui fut inspiré par l'indignation qu'avait soulevée chez elle la vie dans les quartiers pauvres montréalais où elle découvre au tournant des années 1940 « la misère qui était l'œuvre du chômage, […] qui avait amené la pauvreté, qui avait enfin causé de tels ravages dans notre peuple[186] ». Par le biais de procédés littéraires, elle transposera en fiction cette réalité de la misère urbaine et de la souffrance morale et physique qui y est associée. Certaines représentations chevalines de son cru montrent par ailleurs les possibles qui s'offrent à des personnages situés à la croisée des chemins.

Dans une étude intitulée « *Bonheur d'occasion* et le "grand réalisme" » parue en 1989, Gilles Marcotte fait une relecture du roman en élargissant le point de vue sur le réalisme à l'œuvre dans le récit, un réalisme visant, selon le point de vue d'une certaine critique (Roger Duhamel), à « faire passer l'observable, le réel observable dans le roman[187] ». À partir du modèle légué par Lukács, et plus particulièrement de sa notion de « grand réalisme », Marcotte cherche

[185] Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, [Éd. originale : Montréal, Société des éditions Pascal, 1945], Montréal, Les Éditions du Boréal, 1993, 413 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *BO*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[186] Gabrielle Roy, entrevue avec Judith Jasmin, « Premier plan », Radio-Canada, 30 janvier 1961, dans A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 128.
[187] Gilles Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », *Voix et Images* [En ligne], vol. 14, n° 3, printemps 1989, p. 408, https://id.erudit.org/iderudit/200794ar (page consultée le 20 mai 2019).

pour sa part à comprendre la « portée » historique de ce réalisme d'observation qui outrepasse de beaucoup la simple nomenclature de détails rendant compte de manière photographique de la « réalité moyenne » d'un lieu, d'une époque. Pour lui, « [l]e romancier, le vrai romancier, non seulement adhère à son époque et en épouse les conflits essentiels, mais encore il éclaire le présent et lui donne une dimension épique en y faisant jouer les grandes forces qui gouvernent le développement historique[188] ». C'est selon Marcotte de ce réalisme-là dont est chargé *Bonheur d'occasion*, un réalisme « avant tout donneur de sens » et « produit par la distribution des personnages sur l'axe de la transition, de la transformation, du progrès[189] ». Ainsi retrouve-t-on dans le récit une galerie de protagonistes qui, incarnant chacun à sa façon une facette des « conflits essentiels[190] » de cette époque-charnière[191] dans l'histoire du Québec, se situent à un endroit précis de « l'axe ».

En entrant dans le livre, le lecteur est plongé dans l'univers du quartier ouvrier défavorisé de Saint-Henri, au temps de la Deuxième Guerre mondiale. Au fil des pages, il fera la rencontre de différents types[192] de personnages canadiens-français qui lui révéleront, par leurs gestes et leurs paroles, leur vision du monde. Du point de vue chevalin qui est le nôtre, nous remarquons que ces protagonistes sont tous associés à un spécimen équin particulier qui a pour fonction de surencoder l'essence romanesque propre des « types » humains. Nous attardant d'abord aux

[188] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 409. La prochaine citation se trouve à la même page.
[189] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 410.
[190] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 409.
[191] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 410.
[192] « Type » non au sens classique terme (le père, la mère, le prolétaire, etc.), mais au sens où l'entend Gilles Marcotte dans son article à la suite de Lukács : « Le "type" selon Lukács se distingue donc fortement du "type" classique (celui de l'avare, du misanthrope, etc.) qui, lui, est abstrait, relève d'une essence inchangeable, par le lien tout intime qu'il a avec l'histoire. Le type, c'est *l'ensemble de l'évolution sociale [...] lié à l'ensemble d'un caractère* et pour marquer le plus fortement possible l'immersion nécessaire du personnage dans l'évolution historique, dans les aspects les plus sordides de l'histoire, Lukács appliquera au Lucien de Rubempré des *Illusions perdues* et à ses pareils l'oxymoron *exploités prostitués.* » G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 410. La citation est de Georg Lukács, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1967, p. 56 et 51.

personnages situés aux deux pôles de « l'axe du progrès », le négatif et le positif, nous examinerons ensuite la figure située au centre, à mi-chemin entre les deux extrêmes diamétralement opposés. Mais il importe d'abord de résumer en quelques mots l'intrigue principale de manière à mieux comprendre ce qu'incarne symboliquement la quête de chacun des personnages principaux.

Fille de Rose-Anna et d'Azarius Lacasse qui élèvent leur famille nombreuse dans la pauvreté, Florentine Lacasse travaille au restaurant du *Quinze-Cents*. Elle y fait la connaissance de Jean Lévesque, un jeune homme de sa condition qui cherche à s'élever socialement en étudiant pour devenir ingénieur. L'ambitieux ouvrier fréquente pendant un certain temps la jeune serveuse fleur bleue qui elle aussi rêve d'une vie meilleure. Très rapidement, elle découvre en Jean l'objet de sa quête de bonheur. Cependant, après avoir abusé de sa confiance, ce dernier la repousse. Au désespoir, Florentine devra se contenter d'un « bonheur d'occasion » en contractant un mariage de raison avec Emmanuel Létourneau, garçon issu d'un milieu petit-bourgeois qui aura le mérite de lui apporter la sécurité financière et le statut social qu'elle cherchait. Autour d'eux évoluent divers protagonistes, tous aussi assoiffés de bonheur les uns que les autres. Pour plusieurs d'entre eux, l'enrôlement militaire sera ironiquement la seule échappatoire à leur vie malheureuse (à l'image d'un troupeau heureux d'avoir échappé au loup que l'on conduit finalement à l'abattoir) : « Y a de l'avenir dans l'armée! […] Ils vont me recrinquer, pis je vas être paré pour leur avenir… […] Il va faire un beau mort en tout cas […]. » (*BO*, 328-329) En définitive, résume Antoine Sirois, « [t]outes les démarches des personnages […] traduisent un

parcours intérieur marqué pour la majorité par la désespérance ou par des espoirs précaires et limités, loin des ambitions initiales[193] ».

Le peuple canadien-français dépossédé

Au pôle négatif de « l'axe de la transformation » (Marcotte) se situe le peuple. Parmi la classe ouvrière des Canadiens français dépeinte dans le roman se trouvent nombre « de chômeurs, de travailleurs d'usines, d'artisans, de journaliers[194] ». La jeune génération, « [t]oute une série de visages marqués par la déception, marqués par la rudesse de la vie » (*BO*, 317), semble désabusée d'elle avant même de l'avoir commencée. Êtres « affamés et loqueteux[195] », les jeunes « errent déjà en quête de travail à treize et quatorze ans et n'auront d'autre choix que l'armée », soutient Sirois. Alphonse Poirier, un déclassé désillusionné, amer et sarcastique trace de lui-même un portrait dérisoire : « Tout seul dans mon bateau. Le dernier des chômeux. Le dernier de mon espèce. Une curiosité! » (*BO*, p. 321) Emmanuel, qui avait été son compagnon dans l'enfance, lui demande :

> — Et les autres? Pitou?
>
> — Sais pas. *Ça trotte trop vite pour moi*, ce monde-là! » (*BO*, 321. Nous soulignons.)

Boisvert, « petit péteux qui bommait des cigarettes à drette, à gauche » (*BO*, 320-321) a trotté assez vite pour devenir un « petit Rockerfeller de trente bidous » (*BO*, 321). Loin est désormais le « temps où, *trottinant à la file*, [Emmanuel Létourneau, Alphonse Poirier, Léon Boivert, Pitou…] s'en allaient […] jusqu'au vieux canal pour s'y baigner. Ils arrivaient à un endroit presque

[193] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 131.
[194] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 130.
[195] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 129. La prochaine citation se trouve à la même page.

sauvage […] où paissait une seule vache, une prairie. La campagne de leur enfance! » (*BO*, 334. Nous soulignons.)

Outre les chômeurs, on trouve à Saint-Henri des troupeaux de jeunes ouvrières que fréquente à regret Florentine, elle qui rêve plutôt de parcourir « la grande ville grisante[196] » en couple, synonyme pour elle de succès et de bonheur : « Quelquefois, elle était allée dans l'ouest de la ville, avec des jeunes filles, et alors, prise dans ce *petit troupeau jacassant et entièrement féminin*, elle avait ressenti plus de dépit et de honte même que de délassement. » (*BO*, 19. Nous soulignons.) On y rencontre également des petits commerçants, comme le propriétaire du restaurant des *Deux Records*, Sam Latour, véritable bête de travail qui déplore que « ceux qui gagnaient que'que chose » (*BO*, 156) comme lui soient obligés de payer pour ceux qui sont « su le secours » (*BO*, 156). Azarius Lacasse, qui a lâché les taxis parce que « ça paye pas » (*BO*, 156) croit pour sa part que « six, sept piastres par semaine! Y a toujours ben une limite. Un homme est pas pour travailler pour rien à cause qu'il est mal pris » (*BO*, 156). À entendre cet argumentaire, « Sam Latour se pr[end] à rire et tir[e] son col serré sur son large cou *avec l'impatience d'une bête de labour contre son licou* » (*BO*, 157. Nous soulignons.), ce qui en dit long sur son désaccord. Enfin, il y a ces autres commerçants anonymes, personnages affublés uniquement d'un rôle thématique, qui sillonnent les rues et qui font piètre figure, comme ce « marchand de frites […] dans sa baladeuse tirée par *une haridelle au long cou triste* » (*BO*, 298. Nous soulignons.).

Pour se divertir au retour des beaux jours (« Le printemps, quelle saison de pauvres illusions! » *BO*, 219), tous ces pauvres gens qui sortent enfin des taudis après le rude hiver se bercent « sur le ciment » (*BO*, 219), se réunissent pour jouer aux cartes ou pour causer (« De quoi

[196] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 128.

causeraient-ils ces besogneux dont la vie restait égale et monotone? » *BO*, 219). « Ailleurs, poursuit le narrateur, les hommes se rassembleraient sur un terrain vague pour *lancer des fers à cheval*, jouant eux aussi à oublier » (*BO*, 219. Nous soulignons.). Époque nostalgique s'il en est une, quand il ne reste plus que les fers, et que le bon vieux cheval a disparu une fois pour toutes.

La mère canadienne-française, Rose-Anna Lacasse

Toujours au pôle négatif de « l'axe de la transition » (Marcotte), il y a le personnage de Rose-Anna, incarnation de la nostalgie en personne. Qui est-elle et qu'attend-elle de la vie? Antoine Sirois la décrit comme une femme « douce, tendre et rêveuse, "une petite femme ronde de partout, avec un front encore beau, des yeux bruns courageux", [qui] doit lutter, sans l'appui de son mari, pour sauver l'intégrité de sa famille[197] ». En tant que gardienne de la tradition, son éternelle ambition, à chaque printemps, consiste à « se met[tre] en quête d'un abri pour les siens, dans cette ville étrangère où se perdent les valeurs mêmes qui la constituent, celles de la solidarité familiale, de l'infinie patience[198] ». D'où sa consternation lorsqu'éclate fatalement la cellule familiale, tous quittant le nid insalubre les uns après les autres pour diverses raisons.

Dans le récit, un lien s'établit naturellement entre Rose-Anna-mère-canadienne-française et la figure du cheval de type La Grise par l'entremise du thème des « sucres ». Un soir, en rentrant de l'ouvrage, le père annonce à sa femme qu'il souhaite emmener la famille visiter la parenté à la campagne à l'occasion des sucres. « J'ai le truck. On part demain matin, drette de bonne heure, à la première petite lueur de l'aube. […] Ta mère, tes frères, tu vas les voir toutes. » (*BO*, 177) Rose-Anna est sous le choc : « Pouvait-il se douter de l'émoi qui la soulevait, Azarius,

[197] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 129.
[198] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 411.

[…] n'avait-il pas trouvé le chemin où ses désirs refoulés se cachaient […]. » (*BO*, 177) L'heureuse nouvelle plonge la pauvre citadine dans le rêve :

> Elle ne cessait de voir surgir, se recomposer, s'animer, s'enchaîner les délices de son enfance. Au pied des plus grands arbres, l'ombre et la neige se tassaient encore […]; son oncle Alfred activait *les chevaux charroyant du bois coupé* pour entretenir le grand feu de la cabane […]. C'était gai, clair, joyeux; et son cœur battait d'aise. […] les érables saignant à plaies ouvertes, c'était le son de mille gouttes jointes une à une qui tombaient. (*BO*, 178. Nous soulignons.)

Ainsi que l'indiquait Gabrielle Roy, souligne Maurice Lemire, « par son personnage de Rose-Anna, dans *Bonheur d'occasion*, le retour à la campagne signifie toujours le bonheur[199] ». Cependant, cette escapade s'avérera décevante pour l'ancienne habitante. Si avant la visite chez ses parents cette dernière voyait en rêve *les chevaux* de l'oncle Alfred (chapitre XIII), comme elles les avaient vus dans la réalité pendant l'enfance, rendue sur les lieux (chapitre XV), la visiteuse ne voit ni cheval ni rien du tout, mis à part le reflet que les objets et les habitants lui renvoient de sa propre image de citadine déclassée (« Sans doute aussi, avait-elle cessé quelque temps de se voir elle-même telle qu'elle était aux yeux des autres et, éblouie par son désir, entraînée par l'illusion, elle avait rêvé l'impossible. » *BO*, 205). Ainsi, cette impossibilité de voir le cheval (« Je savais bien aussi que j'irais pas… dans l'érablière. » *BO*, 205) dit en quelque sorte « l'impossible retour aux sources[200] ». À ce sujet, Gilles Marcotte écrit : « Rose-Anna est en ville comme n'y étant pas. Elle a été chassée du paradis — et le bref retour qu'elle fait à la campagne montre bien qu'elle n'y est plus reçue —, mais elle n'a pas trouvé d'autre lieu[201]. »

En définitive, Rose-Anna n'est pas différente de la semblant de Grise urbaine, toutes deux « venu[es] du fond des âges se perdre dans la ville », l'une troquant son rôle de mère de famille

[199] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 248.
[200] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 128.
[201] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 411. La prochaine citation se trouve à la même page.

campagnarde orgueilleuse de sa marmaille « joufflu[e] et rosé[e] » (*BO*, 200) (comme l'est sa belle-sœur Réséda) pour celui de mère nécessiteuse se vouant corps et âme à une trâlée d'enfants malades et indigents, l'autre extirpée de son rôle thématique de cheval de trait évoluant au gré des sillons au son de grelots tintinnabulants pour être jetée sur le macadam des rues bondées de voitures et de tramways afin de s'acquitter du rôle de pauvre cheval de travail au service de la grouillante « jungle citadine » (*BO*, 35). Ces personnages sont en voie d'extinction puisqu'ils ne sont pas aptes à s'adapter aux changements d'une société en mutation.

L'arriviste, Jean Lévesque

À l'autre extrémité de l'axe du progrès, du côté positif, on retrouve Jean Lévesque qui, selon Marcotte, incarne de manière exemplaire « l'homme de la ville » :

> Jean Lévesque, Gabrielle Roy l'a fait orphelin pour que, sur la voie qu'il a choisie, il ne soit retenu par aucun lien de famille, aucun lien émotif. Jean Lévesque est orphelin de tout passé**;** il n'existe — au prix de quelle mutilation — que par ce qui n'est pas encore, par ce qui vient. II a si parfaitement intériorisé les valeurs nouvelles, celles de l'ambition, du succès, qu'il peut en jouir alors même qu'elles n'ont pas encore porté leur fruit. […] Il est le citadin, c'est-à-dire l'individu par excellence […]. On ne saurait peindre un type plus pur de la civilisation urbaine, de la civilisation industrielle qui, non pas se crée, mais se consolide définitivement au Québec à la faveur de la guerre[202].

Traçant le portrait du personnage, Antoine Sirois écrit pour sa part : « Jean Lévesque […], à la mâchoire dure et volontaire, […] entretient son ambition de conquérir la ville[203]. » Cette ambition, l'auteur la traduit par le biais d'une métaphore chevaline puissante qu'une foule d'indices subtils semés çà et là dans le texte annonçait longtemps d'avance.

[202] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 410-411.
[203] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 129.

Au chapitre II, le narrateur nous révèle les pensées secrètes du personnage, notamment sa conviction profonde qu'« il n'était point fait pour la misère » (*BO*, 30), qu'« [i]l savait ce qu'il voulait » (*BO*, 30). On y apprend également qu'il habite la rue Saint-Ambroise où autrefois se trouvaient les « confins du faubourg » (*BO*, 30), « face à des champs vagues » (*BO*, 30) où soufflait « un air presque limpide, presque agreste » (*BO*, 31), un vent de liberté en quelque sorte, et « [d]e ce bon temps » il n'était resté que cette rue. Les maisons qui y avaient été construites à « une autre époque » se dressaient toujours là comme des « îlots perdus sur lesquels le vent rabat les odeurs de tous les continents » (*BO*, 31), malgré « [l]es filatures, les silots à céréales, les entrepôts » (*BO*, 31) qui avaient poussé autour d'elles. Selon les objectifs qu'il s'était fixés, ce choix d'emplacement pour travailler à ses études semblait tout indiqué : « Jean avait choisi de s'y établir parce que, dans cette rue éloignée, presque inconnue, le prix des loyers restait fort modique, et puis, parce que le quartier, avec le roulement, le battement, les sifflements de ses fins de jour et les grands silences inquiets de ses nuits *l'aiguillonnait* au travail. » (*BO*, 31. Nous soulignons.)

Dans le contexte, l'emploi du verbe « aiguillonner » n'est pas fortuit. À l'instar de tous ses comparses les travailleurs de filature et d'entrepôt, Jean est ici dépeint comme une bête de somme. Cependant, contrairement à eux, il travaille dans le but de se sortir un jour du carcan dans lequel il est prisonnier, comme le symbolisent les industries qui enserrent sa maison et qui lui « dérob[e] la brise des espaces ouverts » (*BO*, 31). Située à proximité de « la route des voies ferrées, au carrefour pour ainsi dire des réseaux de l'Est et de l'Ouest et des voies maritimes de la grande ville […] sur le chemin des océans, des Grands Lacs et des prairies » (*BO*, 31-32), la rue Saint-Ambroise symbolise l'appel de la liberté. Et autour de cette voie ferrée ouvrant sur le monde,

> [d]ans la nuit, ce n'était […] que poussière de charbon, *chevauchée des roues, galop effréné de la vapeur*, long hurlement des sifflets […]. Souvent, en s'éveillant la nuit au milieu de tous ces bruits, Jean avait cru être en voyage […] dans un wagon-lit : il avait fermé les yeux et s'était endormi avec l'agréable impression de fuir, de fuir constamment. (*BO*, 31-32. Nous soulignons.)

Trains, *rails*, *sifflets*, tout « épell[ai]t autour de lui l'aventure » (*BO*, 36). Le petit cheval de fer (train/cheval canadien) qui traverse la ville au *galop* n'est autre que le personnage doublon de ce Jean Lévesque à « l'œil [qui] brillait […] d'un éclat dur » (*BO*, 18). Il songe avec contentement qu'il est lui-même « comme le train, comme tout ce qui ramasse de la vitesse en traversant le faubourg et va plus loin prendre son plein essor » (*BO*, 36). Ainsi ne voit-il en son séjour dans le quartier défavorisé « qu'une période de préparation, d'attente » (*BO*, 36). Bête de somme aujourd'hui, cheval (de fer) demain. Jean Lévesque est bien l'homme de la ville, l'homme du progrès. Il annonce en littérature l'arrivée prochaine de l'archétype de la quatrième série culturelle, le cheval libéré.

L'héroïne « maigre », Florentine Lacasse

Enfin, au centre de l'axe du progrès, on retrouve Florentine Lacasse, personnage de l'entre-deux par excellence. « Les autres personnages du roman ont une position claire, sans équivoque, écrit Gilles Marcotte; elle seule porte en elle-même le mouvement, la transition, le mélange de l'ancien et du nouveau, la faute en somme[204]. » Le narrateur rend compte du *mouvement* qu'elle porte en elle ainsi que du *mélange de l'ancien et du nouveau* qu'elle incarne en la décrivant par le biais d'une métaphore chevaline dans une scène où elle se trouve prise dans une tempête hivernale, métaphore qui rend compte de la vie d'une multitude de Canadiens

[204] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 412.

français de l'époque de la « Grande Noirceur ». Le narrateur nous présente ici le point de vue de Jean Lévesque :

> Le vent hurlait tout au long de la chaussée déserte, et la neige sur ses pas se levait fine, éblouissante, sautait dans l'air, venait ramper au bas des maisons et *remontait encore en bonds désordonnés*, comme une danseuse que poursuit *le claquement du fouet*. Le vent était *le maître qui brandissait la cravache*, et la neige, la danseuse folle et souple qui allait devant lui, virevoltait et, à son ordre, venait se coucher par terre. […] « Florentine… Florentine Lacasse…, moitié peuple, moitié chanson, moitié printemps, moitié misère[205]… », murmurait le jeune homme. À force de regarder danser la neige sous ses yeux, il lui semblait qu'elle avait pris une forme humaine, celle même de Florentine, et qu'épuisée, mais ne pouvant s'empêcher de tourner, de se dépenser, elle dansait là, dans la nuit, et restait prisonnière de ses évolutions. « Ces petites filles-là, se dit-il, doivent être ainsi; elles vont, viennent et courent, aveuglées, à leur perte. » (*BO*, 29. Nous soulignons.)

En somme, ce passage pourrait se résumer par l'équation suivante : [danseuse épuisée qui ne peut s'arrêter de tourner = cavale bondissant et virevoltant sous la cravache du maître = Florentine *prisonnière* de sa propre *évolution*, de son devenir]. La jeune héroïne est tourmentée par le conflit de valeurs qui se joue en elle et qui est ressenti comme un coup de fouet : d'un côté la tradition — la famille aux racines campagnardes, l'interdépendance, la sincérité, le sacrifice de soi et le coût qui y est associé —, de l'autre la modernité — le couple ancré dans le béton de la ville, l'indépendance, le calcul, le sacrifice d'autrui et le bénéfice qu'on en retire. Indécise, elle oscillera entre les deux pôles de l'axe de la transformation pour ne connaître en fin de compte qu'un succès mitigé, soit un « bonheur d'occasion » fondé sur un « mélange de l'ancien et du nouveau » selon l'expression de Marcotte. La comparant aux autres protagonistes, ce dernier écrit :

[205] Notons ici le clin d'œil à *Maria Chadelaine*, la phrase « Florentine… Florentine Lacasse…, moitié peuple, moitié chanson, moitié printemps, moitié misère… » renvoyant au passage suivant de l'œuvre de Louis Hémon : « Alors une troisième voix plus grande que les autres s'éleva dans le silence : la voix du pays de Québec, qui était à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre. » Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, [Éd. originale : Montréal, J.-A. LeFebvre, 1916], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1988, p. 197.

> Florentine entre en ville, dans la civilisation industrielle, capitaliste; Jean Lévesque y est déjà et les autres, Rose-Anna, Azarius ou même Emmanuel ne font que la subir. Il va sans dire qu'elle paie le prix de la transformation par une perte de valeurs, on oserait dire d'humanité, dont aucun autre personnage n'est victime à ce point[206].

C'est pour cette raison que le critique osera la qualifier de « personnage maigre, au double sens de l'adjectif[207] ». Jeune fille « au corps fluet, presque débile[208] », elle n'a pas la taille des personnages forts et conquérants des grands romans réalistes classiques, adoptant plutôt le rôle d'une « exploitée-prostituée[209] ». Mais on pourrait s'étonner de voir que ces attributs marqueurs d'une extrême fragilité sont ceux de l'héroïne canadienne-française à qui est confié « le poids de [l]a transition historique[210] » de toute la culture et la littérature de la nation « vers la vie moderne, la ville ». Pour Marcotte, cette contradiction s'explique par le fait que « Florentine ne pouvait pas être plus grande que son époque ». Ainsi, « épous[ant] les conflits essentiels[211] » de son temps (la neige qui se *lève*, la neige qui se *couche*, mais l'hiver, toujours l'hiver), incarnant parfaitement les forces oppositionnelles qui orientent le développement historique du Québec au milieu du XX^e^ siècle, Florentine est un personnage brillant au sens où il éclaire d'une façon unique la période transitoire que traverse toute la nation canadienne-française au cours des années 1940.

En définitive, sa maigreur (« valeurs figées, frileuses[212] ») et sa petitesse (elle qui « se résign[e], avec son petit cerveau pratique, à la sécurité[213] ») se reflètent dans l'image chevaline que donne d'elle le narrateur : « Une maigre silhouette se précisait à la hauteur de la rue du

---

[206] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 412.
[207] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 412.
[208] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 128.
[209] « Elle est bien l'exploitée-prostituée dont parle Lukács : victime de l'évolution sociale, mais entrant dans le mouvement, se prêtant au jeu qui attaque en elle toutes les valeurs authentiques. » G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 412.
[210] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 413. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[211] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 409.
[212] G. Marcotte, « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », p. 412.
[213] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 129.

Couvent et courait à pas menus. […] Elle avançait, pliée en deux dans le vent, et *trottinait à pas rapides, trottinait vivement*, retenant son chapeau de la main. » (*BO*, 37. Nous soulignons.). Face à l'arrogance, la suffisance et le dédain de Jean Lévesque, « [c]e qui lui restait d'orgueil [avait beau] *se cabr[er]* » (*BO*, 191. Nous soulignons.), Florentine n'était pas de taille à le vaincre. Après sa descente aux enfers, elle trouve en elle le calme qui accompagne la mort[214], « la fin des grands rêves[215] ». Puis elle revient à la vie, mais à une petite vie à sa mesure où il sera malgré tout possible d'être heureuse, à l'instar du laitier de son quartier :

> La vie reprenait déjà dans le faubourg; elle entendit les roues d'une *voiture brimbalant sur le pavé*, puis des bouteilles dans un panier de laitier, sonnant, s'entrechoquant, et soudain un sifflotement heureux, insouciant qu'accompagna aussitôt *un trot allègre*; et dans son cœur le besoin de vivre subsistant malgré tout s'exprima par une espèce de défi. Tout n'était pas fini. Puisqu'elle n'avait pas de choix à son goût, elle refusait tout ce qui s'offrait à elle, et il devait se produire parfois des miracles, pensa-t-elle, en faveur d'êtres comme elle, *fermés et audacieux*. (*BO*, 283. Nous soulignons.)

Située au centre de l'axe du progrès, la nouvelle Florentine — prudente cette fois, calculatrice, opportuniste — ne se trouve que partiellement transformée par son aventure puisque, comptant plus sur un « miracle » que sur elle-même, elle reste au bout du compte prise dans l'étau du couple oppositionnel *fermée*/*audacieuse*, ce qui ne lui permet pas d'incarner d'autre figure chevaline que celle d'un petit cheval qui « trottin[e] vivement » (*BO*, 37). Les personnages chevalins féminins qui monteront sur leurs grands chevaux pour s'élancer au galop dans le monde sont encore à venir.

[214] « Il lui sembla avoir été soumise au cours de la nuit à des traitements si cruels que son cœur, à la fin, en était devenu comme insensible. Son amour pour Jean était mort. Ses rêves étaient morts. Sa jeunesse était morte. […] Le calme s'était fait en elle, un calme plat et stupéfiant […]. » (*BO*, 282)
[215] A. Sirois, « Bonheur d'occasion », p. 128.

3.3.2.2 Cheval et révolte dans le récit psychologique (1950-1960)

Le Québec des années 1950 est résolument moderne dans ses infrastructures et ses modes de production[216]. L'économie se porte bien quoiqu'encore largement dominée par des capitaux étrangers. De manière générale, le développement du Québec se poursuit avec dynamisme : aménagement d'un réseau routier de plus en plus étendu pour accommoder un parc automobile en croissance, construction de nouveaux établissements scolaires et médicaux pour répondre aux besoins d'une population à taux de croissance élevé (*baby boom* d'après-guerre), etc. Malgré ces progrès, les institutions sociales sont vétustes. Par rapport aux anglophones, les Canadiens français accusent un net retard sur le plan de l'éducation, les programmes scolaires étant encore dictés par un clergé toujours bien en contrôle, comme il l'est également dans les domaines de la santé et des services sociaux. Traditionaliste et défensif, l'immense corps clérical[217] oppose un frein à la modernisation de la société, livrant combat à tout ce qui menace son hégémonie (la laïcisation, le syndicalisme non catholique, l'émancipation féminine[218], etc.). Au conservatisme

[216] Les informations de la présente section sont en partie tirées de : Maurice Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1940 à 1959) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III (1940-1959)*, p. IX-XVI; Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, « Première partie : à l'ombre de Duplessis (1945-1960), *Histoire du Québec contemporain, Tome II : Le Québec depuis 1930*, nouvelle éd. révisée, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1989, p. 203-210.

[217] En témoigne ce passage du roman *Les Plouffe* (1948) qui décrit une procession religieuse dans les rues de la ville et donne, par la même occasion, une idée de ce que pouvait être la société québécoise au tournant des années 1950 : « À l'avant-garde, comme pour faciliter la trouée du dais, marchaient les religieux de toutes les communautés : frères Maristes, frères des Écoles Chrétiennes, frères du Sacré-Cœur, frères de l'Instruction Chrétienne, etc., puis pères Eudistes, Capucins, Franciscains, Oblats, suivis de la croix de la Procession et des ecclésiastiques du Grand Séminaire, des prêtres et des curés de la ville. Le dais suivait, gravement soutenu par des marguilliers gantés de blanc, qui se relayaient en cours de route, par équipes. Marchaient ensuite des prélats, des chanoines et des ecclésiastiques de haut rang. Puis c'étaient les notables, les personnalités politiques et l'énorme masse des laïques anonymes qui s'incorporaient au défilé dont les rangs s'allongeaient et se grossissaient comme un raz de marée formidable. » Roger Lemelin, *Les Plouffe, roman*, [Éd. originale : Québec, Bélisle, 1948], Montréal, Les Éditions internationales Alain Stanké, coll. « roman 10/10 », 1999, p. 367-368.

[218] Le discours religieux contre l'émancipation des femmes a des origines lointaines au Québec. À titre d'exemple, voici un extrait d'une nouvelle publiée par Camille Roy en 1912 : « [Dans l'Antiquité romaine] [l]a femme païenne […] n'est pas une femme de sport. […] *ce n'est pas elle […] qui monte sur les chars, conduit les coursiers et fait voler la poussière dans la lice olympique*. Chez les Grecs, les concours d'athlètes sont réservés aux hommes. […] [L]e christianisme a vraiment tracé à la femme un […] rôle, qui lui doit être habituel. […] la femme chrétienne […] est la gardienne et l'ange du foyer. C'est à elle qu'incombe le devoir de régler l'ordre de la maison, et de vaquer aux soins du ménage. Quelle qu'elle soit, duchesse, bourgeoise ou roturière, elle doit connaître le chemin de la cuisine et

clérical s'ajoute celui du régime duplessiste[219]. Sous la direction de Maurice Duplessis, le gouvernement favorise l'entreprise privée et réduit les interventions étatiques au minimum. Pour se maintenir au pouvoir, il mise sur la partisannerie, que mousse abondamment le favoritisme et le patronage, ainsi que sur le nationalisme (opposition farouche à la centralisation des pouvoirs au niveau fédéral). Quoique subsistent encore de grandes inégalités entre les groupes sociaux et ethniques, entre les hommes et les femmes et entre les citoyens des diverses régions de la province, on observe néanmoins au cours de cette décennie une hausse marquée du niveau de vie des Canadiens français. Par ailleurs, des changements de mœurs surviennent dans la foulée de l'avènement de la société de consommation. De nouvelles pratiques culturelles et récréatives se répandent : cinéma américain, lecture, télévision, etc. Une nouvelle génération de jeunes intellectuels qui conteste le régime en place se regroupe au sein de mouvements associatifs, fonde des revues (par exemple, *Cité libre*). Au tournant des années 1960, dans la foulée de la mort de Duplessis et de celle du pape Pie XII, le Québec sort d'un marasme idéologique que d'aucuns ont qualifié de « grande noirceur ». Comme on pouvait s'y attendre, les bouleversements que subit la société canadienne-française à cette époque trouvent des échos dans les récits d'imagination.

---

celui de la dépense ; elle est l'intendante du gouvernement domestique. Et si elle a des filles à élever, à former, à préparer à la vie, la femme chrétienne a le devoir de leur apprendre leur métier de maîtresse de maison, de les initier à l'art de pétrir, et de les habituer à ne pas considérer le stade, les champs de « base-ball », ou seulement la rue comme la voie large et libre où se peut engager leur vie. Elle doit en faire toujours des jeunes filles instruites, discrètes, pratiques, aimables, vertueuses, et jamais des "bloomer girls". […] il faut que la femme comprenne bien son rôle de jeune fille, d'épouse ou de mère. […] La femme y perdra presque toujours à sortir de ce cercle de son activité pour entreprendre les œuvres qui sont la tâche de l'homme. Qu'elle n'aille pas trop loin sur les grands chemins où seul l'homme peut s'aventurer! » Camille Roy, « La femme ou Réflexions sur les "Bloomer Girls", *Propos canadiens*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912, dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 200, version 1.01 (Édition de référence : Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912). Nous soulignons.

[219] « À Québec, l'Union nationale, portée au pouvoir en 1944 à la suite d'élections vivement contestées, remporte ensuite des victoires faciles en 1948, 1952 et 1956. Le premier ministre Maurice Duplessis conserve le pouvoir jusqu'à sa mort en 1959. Paul Sauvé lui succède et tente d'amorcer des réformes, mais il meurt quelques mois plus tard. […] les élections de juin 1960 mettent fin au long règne unioniste. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 207-208.

Selon la typologie de Maurice Arguin employée pour décrire les divers états du « colonisé » des récits de 1944 à 1965, après le « dominé » rêveur ou ambitieux des années 1940 vient le « révolté » des années 1950. Alors que la souffrance du premier était perçue et racontée du point de vue d'un narrateur omniscient (focalisation zéro), celle du second nous est présentée selon le point de vue du personnage lui-même (focalisation interne), ce qui se traduit, au plan narratif, par un récit de pensées ou de paroles. Ainsi, avec ce nouveau type de personnage, nous quittons l'univers réaliste pour entrer dans celui, plutôt sombre, du récit psychologique[220]. Sur le plan sémiotique, ce stade correspond en quelque sorte à l'éveil de la conscience du personnage qui « s'interroge sur le sens de sa vie et sur les valeurs proposées comme normes de la conduite individuelle et collective[221] ». Cet examen de conscience mène le plus souvent à une crise existentielle alors que le sujet prend la pleine mesure de son incapacité à vivre au sein d'une société aux valeurs sclérosées. Ces valeurs dégradées, perçues comme des « empêchements à vivre[222] », sont au nombre de trois selon Arguin :

> [I]l y a la religion, omniprésente et contraignante. Il y a aussi la famille, continuatrice de la race, dont la mère apparaît comme la gardienne des traditions et l'incarnation de l'idéologie de survivance. Enfin, il y a ce passé mythique qui ne doit ni ne peut se

[220] Comme le soulignent les spécialistes du genre, les dénominations sont nombreuses : roman psychologique, roman intellectuel, roman d'analyse, roman du cas de conscience, roman de l'intériorité (Pierre Hébert); roman d'introspection, roman intime (Aurélien Boivin); roman intérieur, roman de l'aventure personnelle, roman-passion (Maurice Arguin); roman de l'individu (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge); roman de la solitude (Gérard Bessette); roman de l'homme (Dostaler O'Leary); roman du tourment (Jean-Charles Falardeau). Dans notre cas, nous élargissons la notion pour l'étendre à l'ensemble des récits, et non seulement pour désigner les romans. Sur l'émergence de ce genre nouveau, Gérard Bessette écrit : « [N]otre société a connu une évolution extrêmement rapide depuis la guerre. À peine nos "romanciers de l'observation" (Gabrielle Roy, Ringuet, Lemelin) ont-il eu le temps de jeter un regard d'ensemble sur une société ou un milieu relativement stables que cette société s'est mise à se diversifier, à se pluraliser. Nos romanciers se sont détournés du collectif pour s'intéresser à l'individu : le "roman de l'observation" est devenu le "roman de la solitude". Au plan technique, il y a eu passage du "il" (ou "ils") au "je" : la narration à la première personne a remplacé la narration à la troisième personne. » G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXXIII.

[221] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 103.

[222] L'expression de Jean Le Moyne, citée par Jean-Charles Falardeau, est reprise dans M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 109-110.

> modifier dans le temps. Ces trois composantes de la culture traditionnelle, refuges d'une collectivité dominée […] jugulent l'agir des personnages […][223].

Constatant sa profonde inadéquation au monde qui l'entoure, le sujet s'isole, devient la proie à des sentiments d'angoisse, de haine de soi et de désespoir[224] qui le conduisent ultimement à la révolte. En somme, écrit Arguin, « [l]e héros du roman psychologique est celui qui, devant l'échec, prend conscience de son aliénation et revendique le droit d'exercer sa liberté individuelle dans l'accomplissement de sa destinée. […] Le passé, la religion, la famille, érigés en valeurs-refuges, il les reconnaît comme causes de son aliénation[225] ». Cependant, le combat sera difficile, et il n'est pas rare que la violence du « révolté » se retourne contre lui-même. Ultimement, cette quête de libération du soi et de réappropriation du monde débouchera « sur la vraie vie ou la mort ».

Notre objectif dans cette partie portant sur la représentation du cheval dans un contexte diégétique de révolte sera d'examiner quelques récits publiés dans les années 1950 qui « se tournent vers les drames intérieurs de l'individu, dont le désarroi spirituel et psychologique se rattache à une vision particulièrement pessimiste de l'Histoire[226] », afin de voir dans quelle mesure la représentation chevaline permet à l'écrivain de rendre compte de la crise des valeurs propres à cette période. Dans la nouvelle « Le torrent[227] » (1950), nous en avons déjà parlé en introduction, Anne Hébert mettait en scène le cheval Perceval qui, à titre de personnage-doublet, illustrait de manière exceptionnelle le drame identitaire de François, son rapport angoissé à lui-même et aux personnes de l'entourage, plus particulièrement à sa mère dominatrice. Puisque la

[223] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 112.
[224] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 110-111.
[225] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 139. La prochaine citation se trouve à la même page.
[226] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 339.
[227] Anne Hébert, « Le torrent », *Le torrent*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1950], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, 175 p.

figure du cheval de cette fable a déjà fait l'objet de nombreux commentaires, nous préférons ici examiner des textes de Gabrielle Roy, d'Albert Laberge et d'André Langevin qui n'ont pas encore été étudiés sous cet angle.

Connaissant le parti pris résolument réaliste de Roy[228] et de Laberge, on pourra s'étonner que nous voulions inclure dans la section du récit psychologique des nouvelles de leur cru. Chez Roy, la mise à profit du récit de pensée permet à l'auteur de révéler l'intériorité de ses personnages Alexandre (*Alexandre Chenevert*) et Christine (« Le déménagement », *La route d'Altamont*, voir l'annexe 3.3). Quant à « Mame Pouliche » et « Le réveil », Laberge y exploite un procédé énonciatif mis à profit par Zola : le discours indirect libre. Dans *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie* (1973), Jacques Dubois étudie le chapitre XII du roman de l'écrivain français où est racontée la déchéance de Gervaise. En vertu du code naturaliste, l'auteur est tenu de maintenir une posture objective. Il laissera donc à l'héroïne elle-même le soin de témoigner de son malheur existentiel par le biais d'un « soliloque de clocharde aigrie et désabusée[229] » habilement intégré à l'énonciation à la troisième personne. L'analyse de Dubois révèle que « [l]e style indirect libre permet […] de traduire des réflexions intérieures et, par définition, il en favorise une expression assez libre, c'est-à-dire immédiate[230] ». Ainsi, selon cette technique, « [l]e narrateur […] dev[ient] l'intime substitut du personnage : il ne parle pas *d'*une personne, il parle *pour* une personne et quasi comme elle[231] ». Pour Dubois, il s'agit là d'un

[228] « Je serai toujours un écrivain réaliste, quoi qu'on en dise […]. » Gabrielle Roy, citée dans Ben-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », *Liberté* [En ligne], vol. 13, n° 1, 1971, p. 78, https://id.erudit.org/iderudit/30784ac (page consultée le 27 juin 2018). La citation de Gabrielle Roy provient d'un entretien avec Ben-Z. Shek tenu à Québec, le 13 mai 1970.
[229] Jacques Dubois, *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973**,** p. 179.
[230] J. Dubois, *L'Assommoir de Zola […]*, p. 168.
[231] J. Dubois, *L'Assommoir de Zola […]*, p. 169. L'auteur souligne.

« réalisme au second degré[232] » qui se rapproche en quelque sorte d'un récit à la première personne, trait caractéristique du roman psychologique[233]. Voyons comment ces techniques narratives sont mises à profit dans nos récits porteurs de figures chevalines.

3.3.2.2.1 « Mame Pouliche » (1942) d'Albert Laberge

Au sujet du récit « Mame Pouliche[234] » (1942) qu'il choisit d'inclure dans son *Anthologie d'Albert Laberge* (1972), Gérard Bessette écrivait : « [N]ous avons affaire à la nouvelle sans doute la plus pessimiste, la plus navrante du recueil […][235]. » Quelques années auparavant, Jacques Brunet avait souligné la qualité de ce texte dans sa biographie de l'auteur. « L'observation et la simplicité de Mame Pouliche […] n'[a] pas beaucoup d'égal[e] dans notre littérature[236] », écrit-il. Dans cette longue nouvelle au titre chevalin[237], Albert Laberge fait le récit de la vie de Mame[238] Pouliche, une « femme de ménage » (*MP*, 144) à l'emploi d'une compagnie d'assurance. Selon Bessette, « il s'agit surtout d'une descente graduelle, d'une vie qui se défait.

[232] J. Dubois, *L'Assommoir de Zola […]*, p. 171.
[233] « [L]e style indirect libre crée un embryon de monologue intérieur dans la mesure où […] il permet de dramatiser mouvements et états de conscience. L'intérêt est porté sur la manière dont la réflexion intérieure prend forme, se déroule, retombe, reprend, sur ses qualités de *phénomène*. […] Enrichie de la sorte, la forme narrative, par son foisonnement, son écoulement surabondant et sinueux, produit une sensation bien réelle de flux mental, à défaut d'atteindre à la profusion chaotique, familière aux lecteurs de Joyce. En réalité, Zola poursuit ainsi l'œuvre commencée par d'autres maîtres du roman au XIX^e^ siècle, un Stendhal, un Flaubert, dont l'objectif était de briser avec l'omniscience du romancier traditionnel, en sorte que la narration s'intériorise et emprunte au personnage les modalités de sa vision singulière. » J. Dubois, *L'Assommoir de Zola […]*, p. 171. L'auteur souligne.
[234] Albert Laberge, « Mame Pouliche », [Éd. originale : *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 160-172], dans G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. 143-155. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[235] G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXVI.
[236] J. Brunet, *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, p. 85.
[237] Concernant l'origine du nom « Mame Pouliche », le narrateur révèle qu'« elle s'était mariée et c'était là qu'elle avait pris son nom de mame Pouliche, mais ce mariage n'avait jamais été bien sérieux et la pauvre femme aimait mieux ne pas y penser, car il lui avait apporté plus d'ennuis que d'agréments. » (*MP*, p. 144)
[238] Il n'est sans doute pas inutile ici de souligner la consonance familière du titre de civilité — Mame, plutôt que Madame — qui sert ici à souligner les origines modestes de l'héroïne. Cependant, on notera qu'il s'agit d'une des rares apparitions du registre de langue familier dans le récit. De plus, mentionnons avec Gérard Bessette qu'il ne s'agit pas de langue « jouale » à proprement parler : « Dans *La Scouine* aussi bien que dans ses nouvelles, la narration de base (qui est toujours à la troisième personne) vise au français international. » G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXXIV.

Chez "Mame Pouliche" la dégénérescence de l'héroïne est, pour ainsi dire, constante. On ne saurait parler ici d'évolution véritable, tellement le sort en est jeté dès les premières lignes[239] » : « Ah! ce qu'elle en avait vidé des crachoirs dans sa vie, mame Pouliche! Et ce qu'elle en avait ingurgité des doses de parégorique! » (*MP*, 143) Cette phrase introductive révèle d'emblée les deux thèmes qui se chevauchent tout au long du récit : la misère humaine et la tentative de fuir cette misère. Laberge trace un portrait fort détaillé de cette femme-cheval de 64 ans qui a tous les traits d'une Grise dégradée. Sur le plan de l'« être »,

> Mme Pouliche, c'était une longue perche, maigre et grise. Elle avait des cheveux gris, des yeux gris, ronds, à fleur de tête et une peau grise et sèche, grise de la couleur des linges avec lesquels elle essuyait ses bureaux. On ne pouvait s'imaginer que cette peau eût jamais été jeune et fraîche. Elle donnait l'impression d'avoir toujours été grise. Avec ça, un nez plat, écrasé, et une voix de crécelle. Non, elle n'était ni belle, ni tentante, ni faite pour exciter les désirs, mame Pouliche. Lorsqu'on la voyait passer avec son seau et son balai, on pouvait dire qu'elle avait le physique de son emploi. (*MP*, 143-144)

Le passage *Elle donnait l'impression d'avoir toujours été grise* renvoie à l'idée de permanence, d'immuabilité, de stagnation d'un personnage n'ayant jamais été autrement qu'il ne l'est actuellement, comme son ancêtre chevalin de la deuxième série culturelle. Elle partage également avec cette dernière la couleur (grise) et la conformation (*perche* = percheron, cheval très grand). Cependant, elle en est l'antithèse sur le plan esthétique, n'étant *ni belle, ni tentante, ni faite pour exciter*, tout le contraire de la bonne Grise de Lionel Groulx. Au niveau caractériel, elle possède les qualités de sa race. Décrite comme « [f]oncièrement honnête[240] », Mame Pouliche, contrairement à son assistante[241], est vaillante et travaillante : « Chaque matin, elle se levait, s'habillait à la hâte, prenait le tramway et descendait en ville pour aller vider ses crachoirs,

[239] G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXV.
[240] « Un jour, en faisant le ménage, mame Pouliche trouva dans le bureau du gérant un billet de banque de cinq piastres que l'on avait apparemment échappé […] et l'a remis au propriétaire! » (*MP*, 152)
[241] Elle dit de son assistante qu'elle est « paresseuse » et qu'il faudrait « lui donner son congé et en prendre une autre » (*MP*, 154).

nettoyer les cabinets. Cela, tous les jours, d'une semaine à l'autre, d'un mois à l'autre, d'une année à l'autre. » (*MP*, 149); « [M]algré tout, beau temps, mauvais temps, malade ou pas malade, elle vidait ses crachoirs, nettoyait les latrines » (*MP*, 154).

En tant qu'adjuvant au service de ses maîtres, la femme-pouliche joue le même rôle actantiel que La Grise avec constance et loyauté : « Depuis près de quarante ans, elle faisait chaque jour le ménage dans les bureaux […] qui occupai[ent] un étage entier d'un vaste édifice. » (*MP*, 143) Cependant, Mame Pouliche se distingue de La Grise en ce qu'elle est résolument un personnage de la ville. Comme nombre de personnages Canadiens français qui par manque de scolarisation se prolétarisent, Mame Pouliche occupe un emploi qu'elle n'a pas choisi. Sa situation est d'autant plus désolante qu'elle accomplit une besogne déshumanisante de sous-prolétaire :

> Pendant près de quarante ans, sa vie avait passé à balayer les planchers, vider les crachoirs et nettoyer les latrines. Évidemment, c'est plus agréable d'être employée de magasin, serveuse de restaurant ou sténographe, mais on ne choisit pas toujours son mode de gagner sa vie. Le plus souvent, on prend ce que l'on trouve. Dans la vingtaine, elle avait travaillé dans une manufacture de chaussures, mais cette besogne la rendait malade. (*MP*, 144)
>
> Il y a des hommes qui se disent : « Moi, cette année, j'ai vendu cent automobiles, cent cinquante radios, j'ai posé trois cents semelles de chaussures », ou bien : « Moi, j'ai placé deux cents pains chaque jour, cent cinquante pintes de lait. » […] Ça, c'est des pensées qui n'ont rien d'affligeant. Mame Pouliche, elle, ce qu'elle pouvait se dire, c'est qu'elle en avait vidé des crachoirs, plus que n'importe quelle autre femme de la ville. » (*MP*, 152-153)

En plus d'être abrutissant et dévalorisant, ce travail de bête de somme ne rapporte pas. Mame Pouliche est une pauvresse, condition que trahit son habillement (« vieux manteau gris, élimé, froissé, à collet en fourrure de rat d'égout », « chapeau déteint, déformé, cabossé » *MP*, 154-155) et son souci constant d'économie (« les quelques cents piastres d'économie qu'elle possédait » *MP*, 145; « ça coûte pas cher », *MP*, 147; « elle s'était fait voler le salaire qu'elle venait de

recevoir » *MP*, 151). Pour joindre les deux bouts, elle se contente d'un « petit logis » (*MP*, 146) et « pr[end] son assistante en pension » (*MP*, 146), « [d]e cette façon, les dépenses étaient diminuées » (*MP*, 146).

Contrairement aux personnages « dominés » de la typologie d'Arguin, Mame Pouliche sait qu'elle est exploitée, qu'elle ne bénéficie pas des mêmes privilèges que les dominants — le patronat et leurs employés de bureau —, c'est-à-dire ceux qui ont argent et statut social. Cette conscience de l'injustice dont elle est victime la révolte, comme en témoigne sa réflexion sarcastique dans le passage suivant que nous donne à entendre l'auteur par le biais du discours indirect libre : « Elle connaissait tout le personnel. […] Ces gens-là faisaient parfois des voyages […] Ils possédaient des automobiles, ils étaient bien vêtus, ils faisaient une belle vie… *Toi, vide des crachoirs, la vieille!* » (*MP*, 153-154. Nous soulignons.) La révolte du personnage dans cette nouvelle prend les allures d'une dénonciation en règle, en témoigne l'extrait suivant où l'on trouve une comparaison porcine qui rend compte de l'abjection dont Mame Pouliche se sent la victime lorsqu'elle nettoie « la chambre de toilette » (*MP*, 146) :

> Fallait connaître le métier, fallait l'avoir exercé, fallait avoir passé par là pour savoir comme c'est malpropre les hommes. *Pires que des pourceaux*. […] Il y en avait qui, délibérément, pour l'embêter, jetaient sur le parquet le papier dont ils s'étaient servis. Ils en jetaient tellement que cela formait comme une litière et, cette litière, ils l'arrosaient copieusement. Par plaisir, par méchanceté, pour lui causer des ennuis, pour lui rendre son travail plus pénible, plus sale. En ouvrant la porte, *vous auriez dit une étable avec le purin*. Ces gens-là, *de vrais animaux*. Oui, des répugnants, tous ces hommes. (*MP*, 146. Nous soulignons.)

Cependant, s'il y a révolte, cette dernière demeure à l'état latent puisqu'elle mène à la fuite plutôt qu'à l'action, une action qui engendrerait la fin de l'asservissement, chose impensable, l'héroïne étant convaincue que « cela durerait jusqu'à sa mort » (*MP*, 149). Dans le récit, cette fuite se manifeste de deux façons. La première consiste à s'évader dans le fantasme. Comme l'avait

souligné Gérard Bessette, Mame Pouliche prend plaisir à « se vautrer masochistement dans le sordide de sa besogne, de l'exagérer même, de s'imaginer qu'on s'amuse à la lui rendre plus dégoûtante, à accumuler les immondices qu'elle doit nettoyer[242] », ce que les termes *délibérément*, *par plaisir*, *par méchanceté*, *pour lui causer des ennuis*, *pour lui rendre son travail plus pénible* dans l'extrait ci-dessus laissent sous-entendre. En se complaisant dans le souvenir de toutes les humiliations subies (du moins, selon sa perception), Mame Pouliche y gagne un certain plaisir (pour ne pas dire un plaisir certain!) qui ressortit de la connotation sexuelle que la femme-pouliche confère aux saletés des cabinets des hommes. L'extrait suivant, dans lequel l'auteur exploite subtilement la symbolique érotique associée aux figures du cheval[243] (désir de la femme) et du porc[244] (désir de l'homme), montre clairement l'évasion du personnage dans un fantasme libidineux :

> Après avoir déposé *leur fumier*, ils [hommes = *pourceaux*] se plaisaient à tracer sur les murs des inscriptions qui attestaient de l'esprit ordurier de chacun. Des ordures, ils ne pensaient qu'à ça. Ils avaient beau avoir de l'instruction, être vêtus comme des messieurs, au fond, ils n'avaient l'idée qu'à l'ordure. Un jour, elle avait trouvé dans l'une des cabines son portrait à elle, un portrait à poil, dessiné en quelques traits, mais très ressemblant et très drôlement fait. L'auteur de cette farce l'avait représentée tenant son balai et la façon dont elle empoignait le manche était d'un comique à se tordre. Chaque soir et chaque matin, elle était bien dégoûtée, mame Pouliche, lorsqu'elle retournait chez elle. (*MP*, 146-147. Nous soulignons.)

Notons dans ce passage l'expression ambiguë « bien dégoûtée » qui, dans le contexte, doit être comprise au sens de *positivement* dégoûtée (par opposition à *totalement*, *entièrement* dégoutée,

[242] G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXVI.
[243] « Le cheval, par sa puissante musculature et son caractère fougueux, symbolise l'inconscient, la force du désir, l'énergie libidinale. » Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2005, p. 226.
[244] Porc : « *Par comparaison*, "homme sale". Cochon : Homme débauché, grossier. » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 1965.); « [L]e cochon […] demeure une évocation du désir ». C. Morel, *Dictionnaire des symboles […],* p. 740.

répugnée), signifiant la satisfaction, voire la jouissance que procurent à la femme ses fantasmes à caractère zoophile.

La deuxième manière de fuir le réel qu'emploie Mame Pouliche consiste à consommer régulièrement un analgésique : « Le parégorique, c'était son ami, son soutien, sa consolation. C'était son appui, son réconfort, son viatique. Toute la misère de sa pitoyable vie fondait, toute la laideur de sa pauvre existence de paria s'effaçait lorsqu'elle prenait le précieux dictame, lorsqu'elle avalait la drogue bénie. » (*MP*, 150) Sur le plan formel, la problématique fuite hors du réel dégradé par le biais de l'ingestion de l'élixir se traduit par le recours fréquent à deux leitmotive habituellement imbriqués dans une seule et même phrase[245]. Ces derniers renvoient directement aux deux thèmes du récit, la vie sordide et l'évasion : « [T]outes [les années] se ressemblaient, s'étaient écoulées de la même manière : vider des crachoirs, *nettoyer* des latrines et *se droguer* à l'élixir. » (*MP*, 144. Nous soulignons.) Afin d'accentuer le tragique de la nouvelle, Laberge utilise la gradation, procédé littéraire signalant que la consommation d'élixir de plus en plus soutenue devient alarmante. Par exemple, au tout début, « en revenant de son travail, […] elle prit […] l'habitude d'en prendre trois fois par jour. Pas une grosse dose évidemment » (*MP*, 148). Puis, « [a]vec le temps, elle en voulait davantage, de sa panacée. Elle en prenait de fortes doses. Fallait ça pour la soutenir dans sa repoussante besogne » (*MP*, 149). Enfin, vint un moment où « elle vidait ses crachoirs, nettoyait les latrines » et que « la tâche terminée pour le moment, elle avalait d'amples rasades de parégorique » (*MP*, 154).

Parallèlement à la multiplication des leitmotive misère/fuite, on observe une augmentation des descriptions défavorables du personnage : « Et elle vieillissait, elle devenait plus grise. Ses cheveux se faisaient plus gris, sa peau plus grise, ses yeux plus ternes. Elle ne maigrissait plus :

[245] Albert Laberge utilise douze fois ce procédé textuel dans son récit : p. 143, 144, 146, 147, 147-148, 148, 149, 149, 150, 154, 154.

elle se desséchait. C'était un squelette habillé de peau. » (*MP*, 150) « Avec les années, elle devenait plus grise, plus maigre, plus laide avec ses yeux gris à fleur de tête, vides d'expression. » (*MP*, 153) Elle était « maigre à faire peur. » (*MP*, 154) Enfin, « *[t]oujours elle tirait au collier*, mais il y avait des heures où c'était plus difficile. Ses forces diminuaient. Puis le cœur semblait détraqué […]. À certains moments, il lui semblait qu'elle allait s'affaisser, s'écraser […]. » (*MP*, 154. Nous soulignons.). Dans ce récit sans intrigue à proprement parler, le lecteur est pris à témoin d'une vie de misère (travail) qui se déroule tragiquement (drogue) jusqu'à sa conclusion inéluctable (mort) :

> Fébrilement, elle ouvrit la porte, fit quelques pas, puis, foudroyée par une syncope, croula au plancher, heurtant et renversant en même temps le vase aux saletés dont le contenu se répandit sur le prélart. Elle gisait là, morte, mame Pouliche, morte à la tâche, sa vieille tête grise et sa figure grise baignant dans l'eau sale, dans le jus du crachoir, un bout de cigare à côté de la bouche… » (*MP*, 155)

3.3.2.2.2 « Le réveil » (1942) d'Albert Laberge

Dans la nouvelle « Le réveil[246] », Albert Laberge raconte l'histoire de Marc Saunier dont le métier consiste vaguement à faire de « vaines et fatigantes courses » (*LR*, 225) pour le compte de riches hommes d'affaires (« Solliciteur importun, quémandeur, voilà ce qu'il était […]. » *LR*, 225). Sur le plan de la révolte, ce récit marque une progression par rapport à « Mame Pouliche ». Quoique dans les deux cas on observe la présence d'un être dominé conscient de l'être et qui, par le biais du discours indirect libre, dénonce à mots couverts ses agresseurs, le développement de la métaphore chevaline dégradée se fait de deux façons bien différentes. Dans le premier cas, elle est associée au personnage de la femme de peine, comme nous l'avons vu, la dévaluant

[246] Albert Laberge, « Le réveil », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 225-228. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

d'emblée : mame Pouliche est une femme laide (grise), pauvre (grisaille économique et existentielle) et malade (grisée par la surconsommation d'une drogue qui causera fatalement sa mort). Dans le second cas, il s'agit tout autant d'un personnage dominé aux traits caractéristiques de laideur, de pauvreté et de maladie/mort, comme le montrent les extraits suivants : « On le regardait comme s'il apportait la gale. Même des préposés aux ascenseurs qui le toisaient avec mépris en regardant ses vêtements râpés de pauvre. » (*LR*, 226-227) ; « Des sous-vêtements? Fi! C'était du luxe cela, bon pour les riches. Lui, il pouvait crever de pneumonie. Un bon débarras pour tout le monde. » (*LR*, 227); « Un dégoût, une lassitude sans nom l'accablaient. Il se sentait faiblir avant que la véritable journée commence. Sincèrement, il aurait voulu se rendormir et ne se réveiller jamais. » (*LR*, 227) Dans ce cas de figure toutefois, la métaphore du cheval décrépi est attribuée par le personnage, à travers la voix du narrateur, aux protagonistes de l'histoire identifiés comme étant les sujets dominants, ceux que le dominé Marc Saunier perçoit comme étant les exploiteurs, « ces saligauds » (*LR*, 225), « ces brutes » (*LR*, 225), ces « puissants avec des coffres-forts remplis d'obligations et d'actions rapportant de gros dividendes » (*LR*, 226), « ces faces mauvaises » (*LR*, 226), « ces faces de brasseurs d'affaires » (*LR*, 226), « ces faces de constipés sanglés » (*LR*, 226), « ces faces de fourbes prétentieux » (*LR*, 226). « Souvent, raconte le narrateur, tout ce qu'il emportait en sortant c'était une nausée provoquée sur son estomac à jeun par l'âcre senteur de leur cigare et le désir inassouvi de leur lancer sur la gueule le lourd encrier en verre qui était sur leur bureau. *Ah, oui! il fallait les entendre braire ces rosses*. » (*LR*, 226. Nous soulignons.) On le sent bien, la répétition du mot « face » signale indubitablement que leur « face » ne lui revient pas, signe d'un écœurement profond que l'image de la « nausée[247] »

[247] On se souviendra que *La nausée* de Jean-Paul Sartre a été publiée en 1938 (Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, coll. « Soleil », puis « La Blanche », 1938, 249 p.), soit quatre ans avant la parution du recueil de nouvelles de Laberge. Dans ce contexte, la nausée chez Laberge pourrait être lue ici comme le fruit d'une pensée existentielle universalisante, et non seulement un signe de révolte dirigé contre le pouvoir colonial en contexte

viendra confirmer. Mais écœuré ou non, un fait demeure : Saunier souffre. Dans l'état d'indigence où il se trouve, il n'a d'autre choix que de se tourner vers « les sociétés de bienfaisance » (*LR*, 227) :

> [L]'on traversait des jours très froids et malgré que l'on eût ménagé la maigre ration de combustible, la boîte était vide. Alors, l'on gelait littéralement. La veille, il était allé voir l'un des directeurs de cette charitable organisation, un homme gras, lourd, apoplectique, *au cou rouge, épais, planté sur de larges épaules, invitant à y passer un collier*. […] Respirant difficilement, et avec de lentes paroles, l'autre lui avait répondu : « Mais, nous avons déjà envoyé 300 livres ce mois-ci. Nous faisons de notre mieux, mais vous comprenez, nous ne pouvons pas vous en donner à *gogo*. » (*LR*, 227-228. Nous soulignons la métaphore; l'auteur souligne à *gogo*.)

Sur le plan actantiel, les opposants qui freinent les élans du sujet révolté Saunier sont de deux natures : la caste des gens d'affaires[248] (banquiers, investisseurs, etc.), associée à la figure de l'âne (le terme « braire[249] » cité plus tôt signale la présence d'un âne, spécimen équin rustique à la conformation moins flatteuse que celle du cheval, et donc connoté ici péjorativement), et l'élite petite-bourgeoise canadienne-française dont les pratiques sociales sont influencées par les mœurs cléricales de l'époque, représentée astucieusement par Laberge de manière sous-entendue comme un cheval de trait docile à qui on « pass[e] un collier » aisément, autrement dit, un être dominé *respirant difficilement, et avec de lentes paroles*. La bête de somme peut s'époumoner, devenir congestionnée tant qu'elle le voudra, du moment qu'elle accomplit la besogne sans regimber,

---

québécois, comme le suggère Maurice Arguin qui écrit : « [R]ien d'étonnant à ce que le roman psychologique baigne dans une atmosphère morbide, sécrétant l'angoisse, l'isolement, la haine de soi, l'impuissance, le désespoir. La littérature de l'absurde qui se différencie toutefois du courant existentialiste français : "Aux beaux jours du sartrisme, nous avons eu nos romans du désespoir et de l'absurde; la similitude n'était qu'apparente. Un Robert Élie, un André Langevin, disaient la désolation et l'absurdité de ne pas encore vivre, non d'avoir trop vécu." [Pierre de Grandpré, *Dix ans de vie littéraire au Canada français*, p. 19] En somme, le roman psychologique trahit "l'inadaptation fondamentale à une société en porte-à-faux, le pourrissement des consciences, l'impuissance à vivre à l'intérieur de structures sclérosées" [Michel Bernard, « le Roman canadien-français », dans *Québec 66*, vol. III (février 1966), p. 89]. » M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 110-111.

[248] Albert Laberge ne précise pas s'il s'agit de Canadiens français ou de Canadiens anglais, d'Américains ou d'étrangers. Connaissant le contexte historique dans lequel a été produit ce récit, on peut deviner qu'il ne s'agit pas de Canadiens français.

[249] Braire : « Pousser son cri, en parlant de l'âne. Braiement. » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 294.

sans poser de question, et surtout, sans remettre en question l'ordre des choses. Car il s'agit bien ici de conserver le statu quo, les dons occasionnels de bois de chauffage étant une manière parmi d'autres de camouffler l'inaction du gouvernement face au fléau de la pauvreté. Dans ce contexte, Laberge révèle subtilement la présence d'un double assujettissement, les dominés canadiens-français (petits travailleurs) étant à la merci des dominants, qu'il s'agisse de l'Autre (les trusts étrangers) ou du Même (la bourgeoisie francophone, le clergé).

3.3.2.2.3 *Alexandre Chenevert* (1954) de Gabrielle Roy

Gabrielle Roy publie *Alexandre Chenevert*[250] (1954) neuf ans après *Bonheur d'occasion*. Ce deuxième roman « montréalais » diffère du premier sous deux aspects. D'une part, comme l'explique Ben-Z. Shek, la structure narrative est changée, « l'action extérieure se résum[ant] en quelques mots, tandis que l'action intérieure croît en importance et domine l'œuvre[251] ». D'autre part, Gabrielle Roy n'y traite plus des misères d'un quartier pauvre de la ville, mais s'attache plutôt à décrire la vie et les tourments d'un personnage en particulier, Alexandre Chenevert, « homme ordinaire et sans histoire[252] » dans la cinquantaine habitant un quartier modeste qui ne diffère pas tellement, selon toute vraisemblance, de Saint-Henri[253]. De fait, son « petit appartement donne sur une rue principale, sur une ligne de tramways[254] ». Né en ville et y ayant vécu toute sa vie, Chenevert s'y sent néanmoins comme un étranger[255] et est malheureux : « Il avait souffert vingt ans, trente ans, des bruits de la ville, chiens qui jappent, portes qui claquent,

[250] Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert. Roman*, Montréal, Beauchemin, 1954, 373 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[251] B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 90.
[252] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 300.
[253] B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 88-89.
[254] B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 89.
[255] B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 91.

tintements de bouteilles à lait. » (*AC*, 208. Nous soulignons.) Pris dans une routine qui ne laisse place à aucun écart de spontanéité, après la journée de labeur, « l'habitude seule l[e] ramenait [à son logis], à heure fixe, las, indifférent, *comme un vieux cheval à l'écurie* » (*AC*, 215. Nous soulignons.). Lorsqu'il entendait « le sifflement d'un livreur de lait » (*AC*, 25) et le « [l]e trot du cheval [qui] résonnait allégrement » (*AC*, 25), « la vie par[aissait] d'autant plus amère à Alexandre qu'il voyait les autres y prendre une joie incompréhensible » (*AC*, 26). Ainsi, la particularité de ce roman tiendrait selon Shek à ce qu'il nous révèle l'« évolution du personnage dans le sens d'une conscience plus claire de son aliénation[256] », aliénation qui se décline sous trois plans, économique, social et culturel, et que reflètent plusieurs représentations chevalines du récit.

Caissier à la « Banque d'Économie de la Cité et de l'Ile de Montréal », Chenevert serait en quelque sorte « le prototype du gagne-petit aliéné de la grande ville[257] » des années 1950. Soucieux de toujours accomplir ses tâches comme il le faut, ce perfectionniste inquiet se fait du tracas pour tout : « À présent, *il trottait* vers le tramway, la tête basse, redoutant d'arriver en retard à la banque. » (*AC*, 148. Nous soulignons.) Selon l'interprétation de Shek, son aliénation économique et culturelle serait directement liée au fait que « la banque où il travaille en est une de patronat anglophone […]. Le gérant de la succursale, M. Emery Fontaine, n'est que le représentant des capitalistes anglophones, et son parler, un mélange de français et d'anglais, même quand il s'adresse à des francophones, semble trahir ce rapport […][258] ».

Par ailleurs, son aliénation sociale se reflète tout d'abord dans son rapport à la famille. Comme le soulignent Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, les relations

[256] B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 92.
[257] B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 91.
[258] B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 92.

de Chenevert avec sa femme et sa fille sont pauvres : « [M]arié à une femme à laquelle il n'accorde plus aucune attention, [il est] dérangé dans ses habitudes par les rares visites de sa fille et de son petit-fils[259]. » Irascible, Chenevert reprochera entre autres à sa femme d'avoir négligé d'aller consulter un médecin alors qu'elle se sentait malade[260]. Sa relation avec sa mère est encore plus problématique, comme les analyses de Gérard Bessette le démontrent[261] : « Élise Chenevert reste dans son souvenir essentiellement dépréciative : elle ne surgit […] que pour lui rappeler sa "chétive condition", sa culpabilité, sa méchanceté[262]. » Si l'on s'attarde au thème de la religion, très présent dans l'œuvre, on découvre qu'elle fait l'objet d'une critique sévère qui, selon Shek, est « très significative et annonciatrice de la mise en question générale qui a frappé l'Église catholique au Québec à partir surtout des années soixante[263] ». De fait, Alexandre Chenevert apparaît lui-même tout au long du récit comme une figure christique laïque et humaniste[264]. Enfin, sur le plan culturel, les traditions canadiennes-françaises sont désormais révolues, comme le laisse sous-entendre l'auteur dans le passage suivant où elle y va d'une allusion à la présence discrète (ou absence?) du cheval de type La Grise dans la vie moderne des citoyens :

> Dans presque toutes les rues, on entendait ce grondement plaintif et puissant de la machine qui, maintenant, en cette ville, et *mieux que la mince voix des grelots*, exprime Noël au milieu de l'hiver. Au fond, scintillaient les vitrines éblouissantes des magasins; dans tous les rayons, les caisses-enregistreuses devaient tinter sur un

[259] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 300.
[260] « Un soir, en rentrant chez lui, il trouva sa femme allongée sur son lit, toute pâle, les traits tirés. Il éclata en reproches. "Pourquoi n'était-elle pas allée se faire soigner à temps? Est-ce que cela avait du bon sens d'avoir été si têtue? » Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 121-122, dans Agnes Whitfield, « Alexandre Chenevert : cercle vicieux et évasions », *Voix et Images du pays* [En ligne], vol. 8, n° 1, 1974, p. 116, https://id.erudit.org/iderudit/600282ar (page consultée le 27 juin 2018).
[261] Gérard Bessette, « Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy », *Études littéraires*, vol. 2, n° 2, août 1969 et « La Route d'Altamont, clef de la Montagne secrète », *Livres et auteurs canadiens 1966*, p. 19-25; Gérard Bessette et Annie Montaut, « Alexandre Chenevert », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III (1940-1959)*, p. 32-38.
[262] G. Bessette et A. Montaut, « Alexandre Chenevert », p. 37.
[263] B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 93.
[264] B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 93.

> rythme accéléré; on était dans les jours les plus profitables de l'année. (*AC*, 296. Nous soulignons.)[265]

Englué dans sa petite existence morne et insatisfaisante, obsédé par les malheurs du monde que rapportent les journaux, Chenevert se sent malade. Le médecin lui donne un conseil :

> — Vous êtes au bord d'un désastre […]. On ne peut pas vivre indéfiniment tendu comme vous l'êtes. Vous pensez trop. Vous raisonnez trop. Que diable […], vous portez le monde sur vos épaules! […] *Dételez donc enfin* […]. (*AC*, 169. Nous soulignons.)

Chenevert décide de suivre son conseil et entreprend un voyage dans les Laurentides dans l'espoir d'échapper à son mal de vivre[266]. Malgré les bons moments passé dans la forêt et près du lac en compagnie des animaux, le citadin ne parvient pas à trouver dans ce mode de vie la clé du bonheur, comme l'atteste son sentiment lors de son départ : « Assis sur le siège élevé de la *wagine*, à côté du fermier, il fit les quatre milles de chemin jusqu'à Saint-Donat. Le matin était d'une exquise fraîcheur. Mais Alexandre n'avait plus que par intermittences, et à la manière d'un souvenir déjà, le sentiment de la beauté de la nature. » (*AC*, 252. L'auteur souligne.) À son retour en ville, Chenevert semble encore plus morose qu'avant son départ, comme en témoigne la scène suivante où l'on note la présence d'un doublet chevalin illustrant « la contamination de sa vision du monde par les structures de [son] espace intérieur[267] » :

> Alexandre se reconnaissait arrivé. […] Presque devant sa porte était arrêtée une *voiture de livraison* […]. *Le vieux cheval qui la tirait faisait de grands efforts contre son harnais*, il tâchait d'appuyer sur le sol le fond de sa musette afin de pouvoir manger les dernières poignées d'avoine si difficiles à atteindre. *Le malheur lui parut tellement être partout à la fois qu'Alexandre se hâta vers le vieux cheval et l'aida du moins à manger. Il regarda l'œil oblique, morne de la pauvre bête, trop abrutie pour*

[265] Remarquons ici que les trois motifs traditionnels associés à la scène de Noël propre à la deuxième série culturelle ont été modifiés en vertu du nouveau principe codant en vigueur : le véhicule motorisé remplace la carriole attelée, les lumières des vitrines, le ciel étoilé, et le tintement des caisses-enregistreuses, les cloches de l'église.
[266] Voir à ce propos l'article d'Agnes Whitfield, « Alexandre Chenevert : cercle vicieux et évasions », *Voix et Images du pays* [En ligne], vol. 8, n° 1, 1974, p. 107-125, https://id.erudit.org/iderudit/600282ar (page consultée le 27 juin 2018).
[267] A. Whitfield, « Alexandre Chenevert : cercle vicieux et évasions », p. 114.

> *être reconnaissante.* Il reprit sa valise de noces; il se faufila vite dans son escalier […]. Eugénie ne sut rien exprimer d'abord. Seulement : — Ah! c'est toi! Il paraissait souffrir comme avant. » (*AC*, 266. Nous soulignons.)

Parlant du petit caissier, le narrateur dit : « Des êtres aussi pâle, nerveux et fébriles, il y en avait passablement. Ce qui le distinguait des autres, c'était qu'il prît tellement au sérieux une époque qu'il ne paraissait pas destiné à longtemps endurer. » (*AC*, 274) Chenevert ne survivra pas, en effet. La perte des valeurs-refuges laissant au creux de l'être un vide qui ne se trouve à être comblé par rien fera en sorte que le sujet s'épuisera dans une vie de misère morale et psychique jusqu'à en mourir. Pris d'un mal existentiel, ne sachant ni où ni comment être heureux, ce personnage reflète la période de transition où au Québec, levant le voile sur la noirceur d'une époque, le sujet s'éveille à toutes les contradictions qui l'habitent. Désormais conscient de son malheur, il souffre davantage qu'auparavant. L'aliéné de la nouvelle « Le faux incendiaire » de Laberge que nous avons croisé dans la section du « cheval dominé » (Annexe 3.2), aussi honnête et méticuleux à l'ouvrage que ne l'est Chenevert, n'était pas un homme malheureux malgré le poids de fatigue qu'il portait comme un joug sur ses épaules d'ouvrier[268]. Ce n'est plus le cas ici.

Il importe néanmoins de souligner qu'en dépit de l'apathie de ce petit homme-cheval accablé par sa propre misère et celle du monde, il se trouve chez lui un soupçon de révolte comme le dévoile cette phrase significative : « Il éprouvait cependant qu'il y a quelque chose d'humiliant à être un homme et à ne pas lutter contre le malheur[269]. » Cette révolte sera l'apanage

[268] « Jos. Dumur. Bon diable, outrageusement sobre, honnête, travailleur, il n'aurait jamais fait le moindre tort à personne. Faible seulement, sans énergie, sans ambition. Il était employé dans un clos de bois à Hochelaga. […] il travaillait depuis dix ans pour les mêmes patrons, MM. Lemasson Frères. […] il espérait bien ne jamais les quitter, les servir jusqu'au bout. Au-delà de cela, il n'entrevoyait rien, ne pensait à rien, ne souhaitait rien. Il était satisfait de vieillir en accomplissant tous les jours la même besogne, sans cesse. » Albert Laberge, « Le faux incendiaire », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 56-57.

[269] G. Roy, *Alexandre Chenevert*, p. 16, dans B.-Z. Shek, « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », p. 96.

de nombreux autres personnages de la décennie à venir, comme l'illustreront les chevaux de la prochaine section.

3.3.2.2.4 *Poussière sur la ville* (1953) d'André Langevin

En 1953, le prix du Cercle du livre de France est accordé au romancier et dramaturge André Langevin pour son roman *Poussière sur la ville*[270] reconnu par la critique comme l'un des romans les plus importants de la décennie 1950[271]. L'histoire est racontée par le narrateur autodiégétique Alain Dubois, jeune médecin nouvellement installé avec sa femme Madeleine à Macklin, petite ville minière terne aux allures de Far-West, ville-fantôme la nuit (« Macklin apparaît dans le crépuscule ouateux comme une ville fantôme sous la lune. » *PV*, 57), ville-frontière le jour :

> Tout cela donne un peu l'impression d'une ville-frontière née d'un boom, où toutes les bonnes fortunes seraient encore possibles. On ne serait pas trop étonné d'entendre une fusillade derrière une butte de sable ou de voir tourner la roulette dans les hôtels. Las, en réalité, Macklin n'offre aucune de ces surprises. […] L'air qu'on hume le soir laisse quand même croire que quelque chose va se produire d'un moment à l'autre qui va tout changer. Rien ne se produit et rien ne change. (*PV*, 36-37)

En réalité, un changement se produira. Peu après leur installation, Madeleine fréquente régulièrement le restaurant situé au rez-de-chaussée de leur demeure. Selon Kouri, le propriétaire, elle y fait des rencontres qui font parler les gens. Inquiet de la situation, Alain s'interroge sur « cette part de la vie de Madeleine qui [lui] échappe » (*PV*, 13) et qui plane sur son couple comme une menace. À la suite d'une petite enquête menée auprès de leur domestique et d'un

[270] André Langevin, *Poussière sur la ville. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Le Cercle du livre de France, 1953], Saint-Laurent (Québec), Éditions Pierre Tisseyre, 2010, 209 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[271] R. Hamel, J. Hare et P. Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].

chauffeur de taxi, le jeune médecin comprend que son épouse s'est amourachée d'un habitué de chez Kouri, un dénommé Richard Hétu, tombeur de femmes. En colère, Alain confronte Madeleine, cherche à la regagner, en vain (« Se pouvait-il qu'elle fût déjà si éloignée? […] Je comprenais confusément qu'il y avait une brisure quelque part. » *PV*, 33). Cette dernière lui avoue son mal-être et poursuit publiquement ses fréquentations avec son amant jusqu'à le recevoir à la maison. Respectant le désir de liberté de son épouse, Alain ne s'y oppose pas. Il ira même jusqu'à la défendre lorsque le curé se permet de la juger sévèrement (« Que sait-il de Madeleine ce gros homme qui la juge ainsi, qui, de par son état, ne peut connaître la femme? » *PV*, 159). En somme, cette situation inconfortable le force à questionner un certain nombre d'idées reçues sur la religion et sur la famille, à redéfinir ses valeurs, exactement à la manière des citélibristes, selon Gilles Marcotte[272] et Christine Tellier[273].

Un grand nombre de personnages du roman sont associés métaphoriquement à la figure du cheval, ce qu'annonçait d'entrée de jeu le décor à l'allure western, signe de la perméabilité du Québec des années 1950 aux influences culturelles américaines[274]. La « bonne » (*PV*, 22),

[272] « Le texte social auquel renvoie le roman d'André Langevin n'est pas très difficile à dénicher. Un indice très concret nous le donne : la petite ville minière de Macklin, en effet, évoque irrésistiblement Asbestos (ou quelque autre ville de la même région), avec sa mine d'amiante, la célèbre grève de 1949, la redéfinition de la société canadienne-française qu'elle provoque. […] la classe ouvrière, enfin révélée à elle-même, et la bourgeoisie conservatrice, nationaliste, représentée par Duplessis; l'Église, mais aussi un nouveau groupe d'intellectuels qui trouvait là l'occasion d'éprouver sa réflexion au contact de l'événement, et qui devait fonder quelques années plus tard la revue *Cité libre*. […] *Cité libre*, devant la société canadienne-française, adopte la même position qu'Alain Dubois devant Macklin : voir, comprendre, analyser, pour agir. Et les valeurs qu'on défend, de part et d'autre, sont les mêmes : fidélité à la "réalité concrète", engagement, respect de la liberté — la liberté qu'accorde Alain Dubois, scandaleusement, à Madeleine de poursuivre son aventure avec Richard Hétu; celle que *Cité libre* veut voir régner dans la société civile et l'investigation intellectuelle. » G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 196-197.

[273] « Alain Dubois est citélibriste : lucide, il favorise une action à grande échelle, qui cherche à transformer l'ordre des valeurs établies, sous le signe de la liberté. Les valeurs partagées par Alain Dubois et les citélibristes sont également appréciées par la critique de l'époque ; elles paraissent refléter l'idéologie protestataire du début des années cinquante, soutenue par *Cité libre*. » Christine Tellier, « Les conflits idéologiques dans *Poussière sur la ville* », *Voix et Images* [En ligne], vol. 22, n° 3, printemps 1997, p. 575, https://id.erudit.org/iderudit/201327ar (page consultée le 10 mai 2018).

[274] « Au tournant des années 1950, on assiste à une diversification significative des pratiques culturelles, notamment avec la montée en popularité du cinéma américain, qui s'appuie dans une certaine mesure sur l'essor sans précédent

femme-cheval de travail qui accompagne Madeleine dans son quotidien, est de connivence avec elle, la soutient à travers l'épreuve de son mariage malheureux :

> Au dîner et ensuite, Madeleine était enjouée et riait à tout instant, réussissant même à rire juste parfois. […] J'ai fait comme elle, avec moins d'aisance, moins de sincérité. Je n'ai pas encore appris à jouer. En fait, *nous avons été joyeux sur le dos de Thérèse*. C'était elle qui nous excitait, nous appâtait avec des facéties, nous prenait *en croupe* sur son bonheur. Sans Thérèse cohabiterions-nous encore? La grosse fille soutient la façade à elle toute seule. (*PV*, 141. Nous soulignons.)

Jim le chauffeur de taxi est à Alain ce qu'était pour le vieux docteur Lafleur l'attelage « au temps des chevaux » (*PV*, 47) : « Je l'imagine battant la campagne en traîneau par un jour de décembre, froid comme celui-ci, passant à travers champs parce que le vent a comblé les chemins d'une neige légère où le cheval s'enlise, dormant dans la maison du malade pour repartir à l'aube, tout seul dans le paysage de sel. » (*PV*, 47) Le rôle véhiculaire de Jim est double : transporter les gens et faire circuler les rumeurs dans la ville. « Jim est "un observateur" et, disons le mot, un voyeur, écrit Jean-Charles Falardeau : il voit tout, sait tout, se repaît du non-dit qui étoffe la vie mentale souterraine de ses concitoyens. L'équivoque flotte autour de lui[275]. » Dans la scène tragique qui met fin définitivement aux aventures de Madeleine, il tient le rôle d'un acteur bête et impuissant (« Mais parle, *tête d'âne!* Elle est blessée? » *PV*, 186. Nous soulignons.).

Pour sa part, la population de Macklin est collectivement assimilée à un cheval qui fuit l'image de la misère en se lançant dans la consommation : « [L]es magasins regorgent d'une camelote qui se donne des airs de joyaux. […] C'est assez étrange cette façon de célébrer la naissance d'un enfant sur la paille par un débordement de mercantilisme. […] On dirait que Noël

---

de la dramaturgie américaine […]. » Jean Morency, « L'impact du roman et du théâtre américains sur le roman psychologique des années 1940 et 1950 », dans F. Ouellet (dir.), *Décliner l'intériorité [....]*, p. 48.

[275] Jean-Charles Falardeau, « Poussière sur la ville », dans M. Lemire, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome III (1940-1959)*, [En ligne].

les a dégoûtés à jamais de l'indigence, que la vue de la paille de la crèche les fait se lancer *au galop dans les magasins*. » (*PV*, 88. Nous soulignons.)

Quant à Alain et Madeleine Dubois, ils sont sur le plan chevalin de véritables antithèses, ce que révèle le « conflit des codes[276] » à l'œuvre dans le roman : lui/intellectualité/héritage français; elle/sensualité/influence américaine. D'une part, Alain incarne la nouvelle génération aux aspirations intellectuelles. Comme l'explique Gilles Marcotte, ce personnage symbolise le mouvement de désaliénation à survenir au Québec dans les années 1950 :

> Le désir de comprendre définit de façon particulièrement évidente le personnage principal de *Poussière sur la ville*, le Dr Alain Dubois. Il se présente lui-même […] comme un homme qui regarde, voit (ou essaie de voir), contemple, veut interpréter, « trouver un sens ». […] Au désir de voir et à la difficulté de bien voir correspond un désir de comprendre qui bute également sur une sorte d'empêchement […][277].

L'image d'un cheval empêché qui lui est associée rend bien compte de son impuissance à comprendre et à voir clair dans ce qui lui arrive : « Madeleine est couchée et dort, du moins elle veut que je le comprenne ainsi. J'ai bu le temps au compte-gouttes pour rien, pour voir que ma femme simule très bien le sommeil, *pour comprendre que je suis toujours attaché à mon pieu* et qu'un nouveau cercle commence. Cela finit par faire une vie. » (*PV*, 90. Nous soulignons.)

Homme-cheval attaché, « Dubois est un homme à qui il manque de l'"être" » selon Jean-Charles Falardeau, ce qui n'est pas le cas de sa partenaire et rivale Madeleine, pour sa part

[276] Comme le souligne Jean Morency, « [d]ans cette perspective, il serait bon de rappeler l'hypothèse émise par André Belleau sur l'existence d'un conflit, dans le roman québécois, entre les codes littéraires français et les codes socioculturels québécois, conflit qui caractérise, selon lui, plusieurs romans des années 1950. L'un des meilleurs exemples de ce phénomène est *Poussière sur la ville* "dans lequel un certain pathétisme existentialo-chrétien […], signal du sérieux, de la hauteur et de la noblesse de ton dans bien des romans français de l'époque […], s'avère non seulement fortement indexé mais quasi mis hors d'aplomb dans son insertion dans une ville fictive, Macklin, dont la topographie et partant les rapports sociaux sont ceux d'une ville "western"! (Belleau, 1986 : 171)" Le personnage du docteur Alain Dubois serait ainsi une sorte de héros "qualitativement mâtiné de Camus et de Bernanos mais opérationnellement doublé du Gary Cooper de *High Noon*" (Belleau, 1986 : 180). » Jean Morency, « L'impact du roman et du théâtre américains sur le roman psychologique des années 1940 et 1950 », p. 52.

[277] G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 194-195.

entièrement corporelle, sensuelle, en témoigne sa chevelure rousse[278] : « La masse des cheveux roux de Madeleine s'allongeait dans son dos sans plus aucune boucle. » (*PV*, 27); « Elle secoue la masse de ses cheveux [comme un cheval secoue sa crinière lorsqu'il s'ébroue] et me regarde avec colère. » (*PV*, 53); « Pendant le déjeuner, […] je regardais ses cheveux roux, […] le mouvement de sa taille, son corps qui me tiendra toujours. » (*PV*, 129) Loin d'être attachée, elle est femme en liberté, comme le constate Alain : « Je crois que Madeleine séduit toujours les hommes à première vue. […] Elle agace *comme le cheval sauvage en liberté*. Elle ne séduit pas tant qu'elle ne donne le désir de *lui passez [sic] le licol*. Sa façon d'être libre est proprement irritante. […] À certains moments aussi, sa fierté se confondait avec une certaine pudeur sauvage. » (*PV*, 16. Nous soulignons.)

Mais femme-cheval *en liberté* ne signifie pas pour autant femme *libérée* : « Elle sourit, très sûre d'elle. *Oh! non, je ne lui passerai pas le licol!* C'est en liberté qu'il me faut la posséder. […] Que je tende la main pour m'en emparer et *elle s'échappera d'un bond*. […] De droits sur elle, je n'ai que ceux qu'elle accepte. […] Elle n'est pas un miroir où me réfléchir, ni un écho de ma voix, mais *une proie*. » (*PV*, 62. Nous soulignons.) Face à cette cavale déterminée et fougueuse qui lui échappe (« Elle ne s'attache qu'au mouvement et préfère le train[279] lui-même à

[278] Il y a 11 passages dans le roman où il est fait mention ou allusion à la chevelure rousse de Madeleine (A. Langevin, *Poussière sur la ville*, p. 19, 23, 27, 30, 42, 53, 129, 145, 187, 188, 193). À ce sujet, Élise Salaün écrit : « À la lecture de plusieurs romans des années quarante et cinquante, l'insistance des narrations sur la couleur des cheveux des personnages féminins, qu'ils soient roux ou blonds, surprend. Les deux couleurs correspondent à des tempéraments érotiques différents : le roux témoigne de la passion érotique chez des femmes très sensuelles, alors que le blond désigne des conquêtes beaucoup plus difficiles à faire par la distance qu'imposent des femmes plus froides. » Élise Salaün, « Éclatement de l'Éros psychologique », *Oser Éros*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 159-160.

[279] Mentionnons au passage cette métaphore chevaline dans un passage au tout début du roman : « — Regarde. En bas. Un train! Les signaux rouges clignotaient. J'appuyai sur le frein. La voiture dérapa jusque de l'autre côté de la route. […] Laisse le frein, laisse le frein! […] J'obéis. L'aiguille remonta rapidement. Elle oscilla au-dessus de soixante-dix. Les feux rouges passèrent à côté de nous *en coup de fouet*. Je vis le phare de la locomotive dont l'éclat découpa durement le profil tendu de Madeleine. Je crus que nous ne disposions que d'une seconde pour lui échapper. En réalité le convoi passa plus de dix secondes après nous. » (*PV*, 20-21) Nous soulignons « en coup de fouet », une expression qui laisse sous-entendre que la voiture à bord de laquelle se trouve les protagonistes est un cheval filant à toute allure.

l'endroit où il permet de se rendre. » *PV*, 15), Alain s'incline : « Je suis torturé […]. Je ne sais pas et n'ai aucun moyen de savoir si l'âme dont je me suis chargé sera sauvée. Mais moi, *je lui laisse la bride sur le cou*. Je ne la retiens pas dans la voie étroite. Je lui permets de se damner. Elle se passera bien de mon autorisation. Madeleine n'est pas de nature docile. » (*PV*, 172. Nous soulignons.) L'amant de Madeleine, Richard Hétu, devrait en faire autant selon lui, car il n'est pas de taille à maîtriser une si fière bête : « Je crois Richard trop jeune et trop lourd pour l'aimer vraiment. *Il se laisse porter par elle.* Je doute aussi qu'il la domine. Il est trop lent. Madeleine fuit entre les mains comme une eau. » (*PV*, 172. Nous soulignons.)

Victime de son impulsivité, Madeleine mourra : « Et c'est à ce moment-là qu'elle est allée se tuer […]. Elle s'est donné la liberté définitive. […] Elle est *morte en animal indompté*, sans penser peut-être que la mort dure toujours, qu'elle ne pourrait pas me revenir ensuite. » (*PV*, 189-190. Nous soulignons.) Mais est-ce véritablement sa fougue qui la perd? Selon Jean-Charles Falardeau, sa mort serait plutôt la résultante de quelque chose d'autre : « Cette fougue irréfléchie la pousse à s'offrir à Richard Hétu en qui elle dira découvrir un amour authentique qu'elle défendra avec férocité avant de se reconnaître finalement vaincue. Elle aussi est terrassée par quelque chose de plus fort qu'elle[280]. » Pour sa part, Gilles Marcotte avance une hypothèse surprenante : Madeleine ne se suicide pas, elle « est assassinée, assassinée par celui précisément qui la désire le plus, par son mari[281] », ce qu'atteste en quelque sorte Alain lorsqu'il dit : « comme si j'étais le coupable, comme si c'était moi qui avais troué la tête rousse » (*PV*, 188). Mais encore, se demande le critique, « Qu'est-ce donc qu'Alain Dubois tue, en Madeleine? » Marcotte y va de son interprétation : « Madeleine est Macklin [qui] représente la société globale; plus précisément elle est, dans cette société, l'élément anarchique, la puissance aveugle, la

[280] J.-C. Falardeau, « Poussière sur la ville » [En ligne].
[281] G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 198. La prochaine citation se trouve à la même page.

puissance de vie issue du plus profond de la vie collective, et qui refuse obstinément de se laisser mettre en coupe réglée par les stratégies de l'intelligence réfléchie […][282]. »

En somme, issue du milieu ouvrier[283], fille du peuple attirée par tout ce qui éveille les sens[284], « [u]n être tout d'instinct […] consent[ant] aux plaisirs de la rue, des magasins, du cinéma et des restaurants où l'on peut s'attarder à loisir[285] » qui « fumait, paresseusement engourdie par les mélodies populaires que dévidait un "juke-box"[286] », Madeleine est l'« envers désirant de la compréhension raisonnée[287] » qu'incarne l'humaniste Alain : « Sans doute Alain Dubois ne veut-il pas tuer Madeleine […]; c'est même tout le contraire. Mais Madeleine doit mourir, parce que sa revendication vitale est inassimilable par l'ordre que représente Alain Dubois, l'ordre du progrès raisonné, de la liberté démocratiquement assumée[288]. »

Cette idéologie progressiste, celle de la Révolution tranquille à venir[289], ne semble pas encore assimilable par l'ensemble de la nation québécoise, représentée ici dans le texte par les figures conjointes de Madeleine (peuple) et Alain (classe intellectuelle citélibriste). L'univers du progrès ici, est borné. Impossible d'aller plus loin, d'où la mort physique spectaculaire de la femme-cheval mise en danger par sa trop précoce liberté et de la mort psychologique de

[282] G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 198-199.
[283] « Elle a conservé de son milieu ouvrier un étonnant instinct d'imprudence, la liberté de jouer son va-tout à l'instant, parce que possédant peu ou rien. » (*PV*, 61)
[284] Comme le rapporte Marie-Hélène Gratton, « André Brochu dresse un parallèle entre la classe sociale de Madeleine, fille d'un modeste employé de tramway, et un environnement sauvage : "La classe populaire se voit attribuer ici une continuité avec la nature qui suppose un monopole des qualités de spontanéité, de vie, de simplicité, ainsi qu'une réceptivité particulière à tout ce qui est sensation." » André Brochu, dans Marie-Hélène Gratton, « La femme dans l'œuvre romanesque d'André Langevin », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2001, p. 72, http://digitool.library.mcgill.ca/R/-?func=dbin-jump-full&current_base=GEN01&object_id=31109 (page consultée le 10 mai 2018).
[285] Madeleine Ducrocq-Poirier, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958 : recherche d'un esprit romanesque*, Paris, Nizet, 1978, p. 610.
[286] M. Ducrocq-Poirier, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958 […]*, p. 610.
[287] G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 198.
[288] G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 199.
[289] G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 199.

l'homme-cheval empêché, « cet Alain interrogatif jusqu'à l'inexistence[290] », selon l'expression de Falardeau.

En dernier lieu, notons que si la représentation métaphorique des êtres dans ce roman est résolument chevaline (Thérèse, Jim, Alain), ce qu'annonçaient déjà quantité de récits de la troisième série culturelle, elle est ici davantage positive grâce au personnage lumineux de Madeleine. Mais il faudra patienter encore quelques années avant de voir surgir la *femme-cheval libérée* qui, elle, vivra.

*

En terminant avec les chevaux de la révolte, soulignons avec Patrick Guay et François Ouellet que dans les récits à teneur psychologique, « l'échec auquel aboutit habituellement le héros est en soi une contestation[291] », ce qui se confirme dans les trois récits que nous venons d'étudier. Ces scénarios narratifs assurent donc le passage de la tradition à la modernité qui éclatera au grand jour à partir des années 1960. Mais avant d'arriver au stade de la libération complète du carcan idéologique de la précédente série culturelle, il faut encore passer par l'étape de la révolution, ce que les chevaux de la prochaine section permettent d'accomplir.

[290] J.-C. Falardeau, « Poussière sur la ville » [En ligne].
[291] P. Guay et F. Ouellet, « Introduction », p. 7.

3.3.2.3 Cheval et révolution dans le récit de la Révolution tranquille (1960-1970)

Nous entrons maintenant dans l'univers des récits de la contestation des années 1960 qui laissent transparaître des « signes de libération » selon Arguin. Pour bien comprendre la démarche entreprise par les écrivains, il importe de se remémorer le contexte de l'époque[292]. Cette nouvelle décennie correspond à l'avènement de la « Révolution tranquille[293] », période historique caractérisée par une transformation en profondeur de la société québécoise. Certes, le processus de modernisation avait été amorcé dès les années d'après-guerre. Cependant, considérablement ralenti par le conservatisme du gouvernement duplessiste et de leurs alliés naturels les élites traditionnelles[294], il n'avait pu donner tous ses fruits. Les années 1960 marqueront le triomphe de courants de pensée émergents : le néo-libéralisme et le néo-nationalisme. Sous l'autorité de l'« État-providence », d'énergiques réformes politiques, économiques et sociales seront entreprises. Une manière de stimuler l'économie consistera à investir des fonds publics dans de grands projets d'infrastructure (métro de Montréal, Expo 67, barrage de la Manicouagan), ce qui aura pour effet collatéral de redonner une fierté aux Québécois. L'autonomisation s'accélère par le biais de la création de sociétés dans les domaines de la finance, de l'industrie et du commerce. Par ailleurs, on assiste à une véritable révolution dans le domaine de l'éducation. Devenus jeunes adultes, les enfants du *baby boom* des

[292] Les informations de la présente section sont en partie tirées de : Maurice Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1960-1969) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. IX-XLV; P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, « Première partie : à l'ombre de Duplessis (1945-1960), *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 203-210.

[293] « L'expression *Quiet Revolution*, employée pour la première fois par un journaliste du quotidien torontois *Globe and Mail* pour décrire les changements amorcés au Québec après 1960, est vite reprise en français par les leaders politiques et les intellectuels québécois et se charge d'un contenu symbolique considérable. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 421.

[294] « "Restons traditionnels et progressifs", proclamait un des principaux ministres de Duplessis, Onésime Gagnon, et les intellectuels de s'esclaffer, mais le discours duplessiste arrivait néanmoins à joindre les deux bouts, à prôner en même temps le développement économique, industriel et la fidélité aux valeurs paysannes. » Gilles Marcotte, « "Restons traditionnels et progressifs", disait Onésime Gagnon », *Études françaises* [En ligne], vol. 33, n° 3, hiver 1997, p. 10, https://id.erudit.org/iderudit/036075ar (page consultée le 8 avril 2019).

années 1940 représentent une large tranche de la population. On voit alors à combler leurs besoins en développant le réseau d'enseignement (création de 55 commissions scolaires, aménagement d'écoles secondaires, création des collèges d'enseignement général et professionnel ou « cégeps », fondation de nouvelles universités francophones) et en rénovant les programmes scolaires (Rapport Parent[295]). En démocratisant l'instruction publique, on souhaite faire du Québec une nation forte. Cette nouvelle génération est influencée par l'esprit du temps qui est à la contestation (opposition à la guerre du Viêt-nam aux États-Unis, événements de mai 1968 en France, révolution culturelle en Chine, etc.) et se lance dans des manifestations étudiantes à l'automne 1968. S'émancipant du puritanisme de l'époque de la « grande noirceur », elle goûte librement aux plaisirs associés à la contre-culture (sexe, drogue et *rock and roll*). Enfin, désireuse de voir la collectivité s'émanciper, croître et rayonner, elle se joint en masse au nouveau mouvement nationaliste conquérant qui vise principalement trois objectifs : soustraire le peuple québécois de l'emprise de la minorité anglophone de manière à lui donner le contrôle du développement économique de la province (la nationalisation de l'électricité en 1962 en est un exemple); faire reconnaître le statut distinct du Québec au sein de la fédération canadienne tout en rapatriant le plus de domaines de compétence possible; enfin, faire rayonner le Québec à l'extérieur de ses frontières, notamment en tissant des liens avec les autres pays de la francophonie.

Le bouillonnement de la période, et plus particulièrement le nationalisme florissant et ses multiples déclinaisons révolutionnaires, se reflète jusque dans la sphère culturelle. Au cœur des

[295] « Lorsque la Commission royale d'enquête sur l'enseignement est fondée par le gouvernement Lesage, en février 1961, on lui confie donc la tâche d'examiner exhaustivement tant les structures que les contenus et les méthodes du système d'enseignement et de formuler des recommandations au gouvernement en vue d'une réforme qui en améliorerait l'accessibilité et assurerait aux élèves et aux étudiants une meilleure formation, y compris sur le plan linguistique. […] la dernière tranche [du rapport de la Commission Parent] est déposée au printemps 1966 […]. » C. Bouchard, *La langue et le nombril […]*, p. 257.

préoccupations se trouve la question identitaire intimement liée au phénomène de colonisation selon les intellectuels et écrivains de la revue *Parti pris* (1963-1965). C'est dans ce contexte qu'éclatera la « querelle du joual[296] ». En somme, on s'interroge à savoir si les Québécois peuvent se définir par le biais d'un idiome propre, distinct de la langue française. On en trouve des échos en chanson, au cinéma et au théâtre. En poésie et dans les romans, outre la thématique de l'amour libre — de plus en plus affirmée quoique qu'encore vécue sous le mode de la contrainte — ou celle de l'émancipation féminine, encore mitigée, la thématique du « pays » est abondamment exploitée, en pahse avec l'idéologie de la « québécitude ». Du côté de la revue *Liberté*, la thématique de l'écriture comme moyen d'émancipation individuelle et de libération de la parole fait l'objet de nombreux essais. Après une décennie de graduelle radicalisation du mouvement indépendantiste et d'actions révolutionnaires, la période se clôt sous le signe de la répression militaire (la Crise d'octobre 1970)[297]. Dans la décennie 1970, ce n'est plus par la voie terroriste, mais bien celle de la politique que les nationalistes parviendront à canaliser

[296] Au sujet de la querelle du joual : « Pendant une quinzaine d'années et au-delà, le joual sera au centre des préoccupations et des débats publics. Le linguiste Paul Daoust, qui a consacré sa thèse de doctorat à la querelle du joual, étudiée à travers divers types de publications, a relevé une moyenne de trois articles par semaine portant sur cette question entre 1959 et 1975. Il a répertorié pas moins de 2523 articles et ouvrages rédigés par 1303 auteurs différents (Paul Daoust, « Les jugements sur le joual (1959-1975) à la lumière de la linguistique et de la sociolinguistique », thèse de doctorat, Université de Montréal, Département de linguistique et philologie, 1983). Ces chiffres à eux seuls traduisent l'intensité de la crise. […] d'après Daoust, 90 % de ces textes sont négatifs à l'égard du joual et sont, le plus souvent, violemment contre le joual. On mesurera ainsi l'angoisse collective qui se cristallise autour de ce nom […]. » C. Bouchard, « La Révolution tranquille et le joual emballé 1960-1970 », *La langue et le nombril […]*, p. 218-219 (Voir le dossier complet sur le joual aux pages 217-271). On consultera également Lise Gauvin qui donne une liste de publications portant sur la question de la crise du joual dans le dossier « 2. Les éditions : une littérature joualisante » dans l'annexe « III. "Parti pris" pris à partie (1963-1968) » dans L. Gauvin, « Parti pris » littéraire, p. 193-199.

[297] « 1963 : Manifestations terroristes. Explosion d'une bombe à l'édifice du Revenu national, coin Dorchester et Bleury, Montréal. Arrêt d'un train transportant le premier ministre du Canada, John Diefenbaker. Inscription des mots F.L.Q. et Liberté sur la façade de la résidence du lieutenant-gouverneur à Québec. Le 20 avril, une autre bombe explose au Centre de recrutement de l'Armée canadienne, faisant une victime, le gardien de l'immeuble. Vol d'une somme de $35 000, le salaire des militaires de Longue Pointe. Onze bombes éclatent dans des boîtes à lettres de Westmount. Un groupe de terroristes est arrêté en juin. Hudon, accusé de meurtre dans l'affaire des bombes, réclame le statut de prisonnier politique. » (L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 160); « 1966 : […] Affaire La Grenade. Explosion d'une bombe dans une usine en grève depuis plus d'un an. Une victime. Pierre Vallières et Charles Gagnon seront appréhendés. » (*Ibid*, p. 161); « 1970 : […] Nouvelle vague terroriste. Sept attaques à Westmount. […] Enlèvement de James Cross, diplomate britannique, suivi de celui de Pierre Laporte, ministre du Travail et de l'Immigration dans le cabinet Bourassa. Proclamation de la loi des mesures de guerre. L'armée canadienne s'installe dans les rues de Montréal. Décès de Pierre Laporte. […] L'armée sera retirée le 4 janvier 1971. » (*Ibid*, p. 162)

favorablement les énergies de leur base militante (le Parti québécois dirigé par René Lévesque est élu en 1976).

Comme on pouvait s'y attendre, la représentation chevaline dans les récits se trouve substantiellement modifiée par rapport à la catégorie précédente. Tout d'abord, on remarque une nette diminution du recours à des entités figuratives hippomorphes à compter des années 1960, ce qui reflète d'une part la fin « l'ère du cheval » (Martin Baron) au Québec[298]; d'autre part, une volonté de dire le monde autrement puisque ce dernier a changé et qu'il n'est plus possible d'en rendre compte avec les figurations propres à des genres littéraires tombés en désuétude (par exemple, le récit bref régionaliste, le roman de la terre, etc.). Cela dit, les chevaux ne sont pas moins présents dans les récits pour autant. Ils sont simplement représentés autrement, souvent sous la forme de personnages humains aux traits et aux allures du cheval. Si depuis les années 1930 nous avions noté la présence de plus en plus nombreuse de personnages de type homme-cheval et femme-cheval (Mame Pouliche en est un bon exemple), nous voyons surgir au tournant des années 1960 la figure du peuple-cheval. Nous nous proposons ici d'étudier les figurations de la bête à la lumière de la typologie du personnel romanesque proposée par Maurice Arguin.

[298] Une scène du roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978) de Michel Tremblay traite de la disparition imminente du cheval en milieu urbain, dans les années 1950 : « Ils arrivaient au coin de Marie-Anne et Thérèse commençait déjà à sentir les odeurs de crottin provenant de l'écurie de l'épicerie située au coin de Fabre et Rachel. "Ça sent jusqu'icitte, aujourd'hui." Elle rit. "Les voisins vont encore se plaindre, certain!" » (Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte, chroniques du plateau Mont-Royal, roman*, [Éd. originale : Montréal, Leméac, 1978], Paris, Les Éditions Nomades, 2015, p. 48) Marcel qui aime bien les chevaux s'inquiète pour sa part de leur absence : « [L]a déception fut grande : l'odeur était bien là, persistante et généreuse, mais chevaux et crottin avaient disparu […]. […] Il regardait partout, il voulut même passer par-dessus la barrière pour aller vérifier sur place si les "cevals" ne lui faisaient pas la bonne farce de se cacher […]. » (*Ibid*, p. 48-49) Pour sa part, dégoûtée par l'odeur chevaline, Mercedes s'exclame en entrant dans l'épicerie : « Ça sent encore la crotte de cheval, ici-dedans! Quand c'est qu'y vont switcher à une voiture, comme les autres! » (*Ibid*, p. 143)

3.3.2.3.1 Le joual du « cassé »

Dans la troisième partie de son ouvrage *Le roman québécois de 1944 à 1965* (1989) portant sur le roman de contestation caractéristique de la décennie 1960, Maurice Arguin présente les deux personnages-types du genre : le « cassé » et le « révolutionnaire ». Le héros « dominé » du récit de mœurs urbaines, nous l'avons vu, subissait le joug de l'aliénation sans en être conscient. Dans le récit psychologique, le personnage était un être inachevé qui sent le poids de son état de sujétion, mais qui, malgré toutes ses ruminations, demeurait incapable de se soustraire à la domination exercée sur lui. Ainsi la révolte de ce citoyen aliéné aboutissait-elle le plus souvent à des comportements de fuite (sexualité, drogue, songe, etc.). Dans le cas du personnage du « cassé », la conscience de l'aliénation se fait encore plus aiguë de sorte que le sentiment de révolte est exacerbé. Dans ce contexte, le rejet des valeurs-refuges et le désir de libération des chaînes se manifestent avec force, voire avec violence, tant à l'échelle individuelle que collective[299].

3.3.2.3.1.1 La ville inhumaine *(1964) de Laurent Girouard*

La ville inhumaine[300] (1964) de Laurent Girouard est le premier d'une série de romans à paraître aux Éditions Parti pris, maison d'édition née dans le prolongement de la revue du même nom. Pratiquement « inintelligible » selon Max Roy, le récit trace « le portrait de l'homme écrasé[301] » qu'est Émile Drolet. Au plan formel, il consiste en une juxtaposition d'éléments hétéroclites — épisodes de vie, commentaires idéologiques, poèmes, fragment de journal, etc. —

[299] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 170.
[300] Laurent Girouard, *La ville inhumaine*, [Montréal], Éditions Partis pris, [1964], 187 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[301] R. Hamel, J. Hare, P. Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].

narrés dans la première partie par le jeune Drolet, puis, dans la seconde partie, par le vieil homme suicidaire qu'il est devenu. La taverne où il s'imbibe d'alcool avec ses acolytes est le lieu privilégié de cette « ville inhumaine » où le sort de son monde pourri, de sa « patrie-fantôme », ce « milieu pathologique » lui est partiellement révélé, « par ricochet » :

> L'air était frais. La pluie avait assaini les rues. L'alcool avait amolli sa marche et il chancelait un peu. Il frappa du pied un chiffon qui resta empêtré dans sa jambe. Sa colère s'alimentait. *Mesquineries. Et c'est ce que j'ai trouvé de mieux en fait de valeur humaine. Deux bougres d'idiots. Ils sont tous comme ça. Hommes ridicules! Cercle vicieux. Ils ne peuvent que s'agiter autour de leur pieu. Combien d'heures ai-je gâchées avec de telles cervelles vides? Milieu inconscient. Pays désaxé. Je vis dans un milieu pathologique. […] Je ne prends conscience de la nullité de mon pays que par ricochet. Je n'aurais jamais dû sortir de ma condition de brute. Les brutes ont toujours eu l'avantage d'être inconscientes. Qu'est-ce que j'ai à foutre dans cette patrie-fantôme?* (*VI*, 42. L'auteur souligne.)

Ces hommes ridicules qui « s'agit[ent] autour de leur pieu » sont des hommes-chevaux entravés, comme tous les autres autour de lui, « esclave[s] d'une routine abrutissante, toujours monotone, sans espoir de surprise, sans espoir d'en sortir », ces « [p]rolétaires, [s]es semblables » (*VI*, 172). Mais il y a aussi des femmes esclaves. Ce sont les femmes-juments prostituées du bar clandestin que fréquente Drolet d'abord par curiosité, puis ensuite par veulerie. « Des hommes en sueur et bruyants caress[ent] les croupes des grues », tandis que le proxénète de ce milieu humide commente bêtement : « Elle est en chaleur comme une jument », ou encore, « Je l'ai dressée moi-même… C'est une de mes dernières… » (*VI*, 155)

Révolté par la condition qui est faite aux Canadiens français, cet antihéros cherche un moyen de faire la révolution. Paradoxalement, c'est par le biais « d'une entreprise révolutionnaire réduite à l'activité symbolique[302] » — l'écriture — que le personnage tente d'échapper à sa condition de colonisé aliéné. Cependant, le roman « La ville » qu'il a entrepris d'écrire est un

[302] Max Roy, « La ville inhumaine », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 949.

« impossible roman[303] » au même titre que *la Ville inhumaine* de Girouard. Par son récit absurde sans intrigue, tout comme celle mise en abyme, Girouard poursuit un objectif précis selon Roy, celui d'« illustrer un vide ontologique[304] ». En somme, l'« impossibilité d'assumer la fonction d'écrivain[305] » signifie l'échec de la quête d'une réappropriation du soi à ce stade-ci de la révolution : « L'activité d'écriture ne donne pas plus un sens à la vie de Drolet que son passé, et sa critique de la situation coloniale et anémique du Québec ne suffit pas à la naissance d'un pays. Ce Québécois, sans pays et sans descendance reconnue, se trouve impuissant devant "ce monde de ferraille", la "ville inhumaine"[306]. » Dans ce contexte, l'incohérence du récit se trouve pleinement justifiée puisque, selon l'auteur, dans « la situation historique qui nous est faite », il importe de « renoncer aux artifices du Jeu qu'est l'œuvre, et […] [d']ébaucher un style devenu vérité et contestation[307] ». Par conséquent, la mise en scène du « suicide devient la seule façon de s'opposer à l'histoire[308] ». Par cette démission positivement affirmée, assumée, l'espoir d'une vie nouvelle peut enfin renaître. « On a peut-être pressenti que le meurtre du canadien-français [*sic*] libérerait le nouvel homme, écrit Laurent Girouard. Le nouvel homme? Oui, le Québécois[309] ». Autrement dit, « la régénération passe par la mort[310] ». Le cheval « cassé » annonce lui aussi par la négative le renouveau de son espèce.

[303] Lise Guauvin, « Les romans de Parti pris ou le difficile accès à la parole », *Voix et Images du pays* [En ligne], vol. 7, n° 1, 1973, p. 92, https://id.erudit.org/iderudit/600269ar (page consultée le 3 mars 2017).
[304] M. Roy, « La ville inhumaine », p. 950.
[305] L. Gauvin, « Les romans de Parti pris ou le difficile accès à la parole », p. 105.
[306] M. Roy, « La ville inhumaine », p. 950.
[307] L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 50.
[308] M. Roy, « La ville inhumaine », p. 950.
[309] Laurent Girouard, *Considérations contradictoires*, p. 8, dans M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 238.
[310] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 239.

3.3.2.3.1.2 Le Cassé (1964) de Jacques Renaud

« Le Cassé » (1964) de Jacques Renaud et « Le grand tata » (1965) d'André Major ont en partage de nombreux liens de parenté formelle. D'une part, souligne Lise Gauvin, il y a dans ces nouvelles « présence simultanée de deux langages différents[311] ». Dans l'une autant que dans l'autre, l'auteur se donne le droit de parole. En commentant les mésaventures du héros malheureux, il instaure une distance critique qui empêche le lecteur de se laisser mollement emporter au gré de la fiction. D'autre part, l'intrigue étant réduite à sa plus simple expression, le texte sert à montrer, à dévoiler, à raconter la misère par l'entremise d'images de dépossession qui choquent, qui détruisent l'illusion mimétique propre au genre réaliste[312]. Engagée, l'écriture se veut dénonciation du réel dégradé, une réalité devenue inacceptable. Nous sommes ici en présence d'une littérature qui ne respecte plus les codes habituels de littérarité.

Dans le premier des deux récits, « Le Cassé[313] », la trame narrative ne tient qu'à un mince fil : Ti-Jean, qui « [c]omme Renaud, est chômeur, désespéré, et […] parle "joual"[314] » n'a que sa Philomène, une caissière convoitée par d'autres. Cédant à un accès de jalousie incontrôlable lorsqu'il apprend par Yves qu'elle le trompe avec le vendeur de drogue Bouboule, le « cassé » élimine son rival dans un excès de rage, ce qui ne le soulage aucunement de son profond sentiment de colère. Son désarroi culmine lorsqu'il découvre Philomène dans les bras de Berthe, une petite bourgeoise dont elle a fait la connaissance par hasard (« Ti-Jean s'entend brailler

[311] L. Gauvin, « Les romans de Parti pris ou le difficile accès à la parole », p. 102.
[312] Voir à ce propos « Le refus de l'illusion réaliste », dans L. Gauvin, « Les romans de Parti pris ou le difficile accès à la parole », p. 99-100.
[313] Jacques Renaud, *Le cassé*, [Éd. originale : Montréal, Parti pris, 1964], Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo-Nouvelles », 1990, 187 p. « Le Cassé », longue nouvelle qui se termine à la page 177 du recueil, est suivie de « And on Earth, Peace », p. 179-187. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[314] Maurice Arguin, « Le Cassé », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 122.

comme une vieille vache à cinq heures dans le champ. » *LC*, 81). En résumé, le personnage principal du récit est un jeune homme brisé par la vie qui se demande

> pourquoi qu'on s'démène de même de tous bords tous côtés, qu'on arrive pus à dormir la nuitte, qu'on attend d'*être cassé en deux* avant de s'étendre sur le sofa pour dormir, pourquoi qu'on tue, pourquoi qu'on vit de même, pourquoi qu'on quête l'assurance-chômage pis l'béesse, la queue pendante, la honte au boutte, réponds tabarnac, réponds Ti-Jean! (*LC*, 60-161. Nous soulignons.)

De cet extrait « mi-narré, mi-parlé[315] » au rythme saccadé et haletant transpire la détresse d'un être réduit à engager un dialogue avec lui-même, soliloque d'un mort-vivant qui parle avec ses tripes à la première personne (le « nous » de la collectivité dépossédée : *on*, *on*, *on*, *on*, *on*, *on*), puis à la troisième, pour signaler l'impact du drame de la communauté sur sa propre vie (*Ti-Jean* : est-ce lui-même qui se parle ou est-ce l'auteur qui s'adresse à lui? l'un et l'autre sont plausibles). Le « nous » dépossédé et ce « Ti-Jean » cassé se confondent sur le plan identitaire en une seule et même entité, celle du peuple aliéné mentalement, politiquement et socioculturellement. Dans une ultime tentative d'objectivisation de la réalité qui s'avérera être une vaine tentative de libération par l'écriture, comme ce fut le cas chez Drolet, Ti-Jean rédige dans un carnet :

> *Bon. Tout exprimer dans une seule phrase, par un seul mot, en un seul mot. Ça serait trop facile. C'est pas possible. […] Vivre. Recommencer pis recommencer encore. […] Tout le monde est comme ça. Des récidivistes. Mais on peut pas les fourrer tout la gagne en prison. Parce que ça serait injuste? Non. Mais parce que* ça prend du monde pis encore du monde pour s'atteler au capital pis suer au bacul de huit à dix-huit heures par jour. *Prison pour prison, certains vous diront qu'ils préfèrent celle du capital*. » (*LC*, 126-127. L'auteur souligne tout l'extrait; nous soulignons la métaphore chevaline.)

[315] L. Gauvin, « Les romans de Parti pris ou le difficile accès à la parole », p. 105.

Par cette métaphore chevaline[316], l'auteur rend bien compte de l'exploitation des masses au profit du « capital » (entendre ici les possédants). Cependant, si elle vaut pour décrire les travailleurs exploités, elle ne s'applique pas à Ti-Jean qui lui est sans emploi. Une métaphore bovine dégradée sert à traduire en images la condition extrême dans laquelle se trouve le « antihéros au visage repoussant[317] ». Laissant Moc lire son carnet, Ti-Jean sort pour marcher « au hasard ». « J'ai marché. J'ai marché. Toute la nuit.» À l'aube, il rencontre sur son chemin un « robineux » (*LC*, 157) (Rêve-t-il? On peut se le demander.) Ce dernier lui demande la charité (« … Pour l'amour de bonyeu… (y souffle) dix cennes... yen qu'ça… » *LC*, 157). Comme tous les autres de son espèce, le vagabond l'« écoeur[e] » (*LC*, 161) : « Des pauvres gros bœufs. À l'abattoir. Sacrifiés. » (*LC*, 161) Ti-Jean hésite à lui donner l'aumône parce que « quand t'es chômeur t'es séraphin » (*LC*, 160.). Finalement, il s'y résout, mais à contrecœur : « J'avais peur, j'pensais qu'y timberais d'un coup devant moi, ouachchch, comme une bouse » (*LC*, 160). La vision de cette loque humaine à l'allure bestiale (ou pire encore, à l'allure de déjections animales) jette le « cassé » dans une réflexion morbide qui le pousse à questionner sa propre identité. En vérité, songe-t-il, « [o]n se ressemble, je le sais. C'est une question de temps. » (*LC*, 160). « Bouse en sursis… Bouse ambulante… » (*LC*, 162) Sa crainte, c'est que lui-même « allai[t] peut-être mourir bientôt ou pourrir d'un coup sur place, *flosh* ». (*LC*, 165. L'auteur souligne.) À ce point du récit, le destinateur à double identité (auteur/narrateur autodiégétique) s'arrogera le droit d'intervenir cavalièrement pour rappeler le destinataire à l'ordre, l'extirper de sa mièvre rêverie : « Le lecteur s'imagine sans doute que je vais maintenant écrire "qu'après-je-me-suis-éveillé"? Mais je rêvais pas. » (*LC*, 162)

[316] Du moins, de manière sous-entendue, car le cheval est assurément la bête de somme la plus commune en agriculture au Québec au XX^e^ siècle, à « l'ère du cheval » (Martin Baron).
[317] L. Gauvin, « Les romans de Parti pris ou le difficile accès à la parole », p. 102.

Ainsi, à en croire cet épisode, écoeuré, Ti-Jean l'est totalement, passionnément et même à la folie, au sens propre du terme. Selon Roland Bourneuf,

> les romans québécois publiés entre 1960 et 1970 ont en commun d'exprimer sous des formes nouvelles un malaise où entrent trois composantes principales : insatisfaction, incertitude, violence. […] Le mot « écœuré » semble devenu un terme-clef dans le vocabulaire des personnages du roman québécois. Il traduit au premier degré la réaction des laissés pour compte de la société […]. Pauvreté économique, solitude, dénuement moral, humiliation de colonisé dont ces personnages rendent responsables les Canadiens anglais, eux-mêmes, les curés, la fatalité, le colonialisme, Dieu. L'écœuré se replie, s'isole […]. […] Mais surtout l'écœuré se raconte, se parle à lui-même, et c'est dans cette entreprise qu'il sent tout le handicap de sa pauvreté culturelle, la misère de son langage[318].

Voilà qui décrit bien le « cassé » de Renaud, sans doute le plus « écœuré » de tous les écœurés du corpus littéraire québécois, comme l'attestent les majuscules, la ponctuation exclamative et les sacres de ce vibrant cri du cœur exprimé en joual dans l'un des passages de son « carnet » (*LC*, 154-156) où l'image du bovidé est à l'honneur : « [P]LUS T'A PEUR, PLUS T'EST PLUS TOÉ, PLUS TU M'APPARTIENS COLISSE! BEN FUCK YOU SACRAMENT! ON EST PAS DU BÉTAIL! […] Fuck! J'VEUX PAS ÊTRE COMME QUE LES ÉLEVEURS DE BÉTAILS VEULENT QUE CH'SOYES! » (*LC*, 155-156)

3.3.2.3.1.3 « Le grand tata », La chair de poule (1965) d'André Major

Dans la nouvelle « Le grand tata[319] » (1965), André Major raconte la déchéance d'un jeune « cassé ». Exploitant abondamment des synecdoques et métaphores chevalines pour connoter péjorativement tous les personnages importants du récit, Major parvient à traduire le

[318] Roland Bourneuf, « Formes littéraires et réalités sociales dans le roman québécois », *Livres et auteurs québécois 1970. Revue critique de l'année littéraire*, Montréal, Éditions Jumonville, 1970, p. 266.
[319] André Major, « Le grand tata », *La chair de poule*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Parti pris, 1965], Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles », n° 3, 1973, p. 93-129. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LGT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

réel cauchemardesque de la période creuse des années 1960 que subissent de très mauvais gré les Canadiens français dépossédés, prolétaires, chômeurs, petits criminels en puissance.

Archibald est l'aîné d'une famille pauvre de Montréal. Être physiquement peu avantagé à l'allure chevaline, il tient de sa mère cette laideur accablante qui lui a valu le surnom de « grand tata » : « [S]'il a le visage moins effilé que celui de m'man, Archibald a les mêmes oreilles qu'elle. Des oreilles comme jaillies de la tête et battant au vent. En plus de ça, il est trop grand, ses bras démesurés, ses cheveux courts et raides comme de la corde de poche, ses jambes trop longues…» (*LGT*, 96) À la suite de la mort accidentelle du père pendant l'ouvrage, la compagnie l'embauche en guise de compensation pour la perte humaine subie, ce que la mère perçoit comme un véritable « cadeau du Ciel » (*LGT*, 94), elle qui élève seule la horde des futures bêtes de somme de la nation canadienne-française (« La p'tite se met à brailler. *La mère attelle les enfants* pour l'école, pas le temps de s'occuper de la plus jeune. Ça braille tous les matins; le mieux c'est de s'y faire. » *LGT*, 118. Nous soulignons.)

Promu malgré lui au rang de « chef de famille » (*LGT*, 95), Archibald déteste sa vie et maugrée continuellement contre son sort (« Des idées comme ça, c'est dangereux, ça vous rend méchant. » *LGT*, 95). Néanmoins, il n'a d'autre choix que d'y faire face et, du matin au soir, « *[i]l s'attelle au travail*, comme un nègre[320] silencieux et lent » (*LGT*, 100. Nous soulignons.).

[320] Quelques années après la publication de *La chair de poule* d'André Major paraîtra aux Éditions Parti pris l'ouvrage de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique. Autobiographie précoce d'un terroriste québécois* (Montréal, Éditions Parti pris, 1968, 542 p.). Membre du Front de libération du Québec (F.L.Q.), le journaliste québécois est arrêté à New York le 26 septembre 1966 et rapatrié au Québec pour y être incarcéré. Alors qu'il est en prison, il rédige un essai sociologique à caractère autobiographie dans lequel il trace le portrait de la société québécoise des années 1950 et 1960. Selon Christian Bouchard, « [l]'argumentation de *Nègres blancs d'Amérique* tient à ce que, depuis toujours, les Canadiens français ont été les serviteurs de l'impérialisme métropolitain tant français qu'anglais et, par la suite, américain. Par la lunette de Vallières, toute l'histoire du Québec est vue comme une suite de coups bas assenés par les financiers pour garder le peuple le plus loin possible des affaires de l'État et du Pouvoir. La servitude est leur parti. Les élus du peuple ne représentent même pas la volonté de ceux qui les ont portés au pouvoir. Il n'existe alors qu'une solution radicale pour transformer cette situation : le terrorisme

Au magasin, il subit les railleries de Fred, « le licheux du bosse, qui se débrouille mieux que lui » (*LGT*, 98). Quand ce dernier presse Archibald de sortir de sa rêverie et de s'activer (« Réveille! Pis grouille-toué! », *LGT*, 99), le jeune récalcitrant rétorque : « *Prends pas le mors aux dents.* J'vas faire c'que j'ai à faire, mais j'veux pas et'achalé. » (*LGT*, 99. Nous soulignons.) En vérité, Archibald, pris par ses sombres pensées, est peu productif : « Il pense, il pense, et le temps passe plus vite. Mais le travail l'attend. *Il donne un bon coup de collier* pour reprendre le temps perdu. Bien écœuré de tout ça… » (*LGT*, 102. Nous soulignons.) Découragé, trop « écoeuré », pour reprendre le terme de Bourneuf, il en vient à se dire « Arriver en retard, pourquoi pas? Quant à passer ses jours à recommencer le même train-train inutile et vide…» (*LGT*, 96) Sans transition, sans marques énonciatives particulières, l'auteur intervient pour rappeler à l'ordre son personnage : « Gagner son pain, Archibald, faut ben, voyons. » (*LGT*, 96) Et de jour en jour, « la même chienne de vie qui recommence, qui continue » (*LGT*, 118), pour lui comme pour Fred. Car au fond, « [l]ui aussi, c'est un chien » (*LGT*, 97), se dit le grand tata.

En plus d'être dans les bonnes grâces du patron, Fred se fait remarquer par la jolie caissière rousse, tandis que lui, « [l]es filles le voient jamais » (*LGT*, 98). Archibald se contentera d'un prix de consolation en sortant un soir avec Claire, une pauvre laideronne dont aucun garçon ne veut : « Elle a une jupe rouge vif, fleurie, par-dessus des jambes un peu grosses, comme tordues, des mains courtes et gercées, avec des ongles rongés et trop larges. *Ses cheveux*, on en parle pas, *du vrai crin*, d'un brun sale et triste. » (*LGT*, 103. Nous soulignons.) Cependant, il admet qu'« il ne vaut guère mieux qu'elle, que Claire et lui sont faits l'un pour l'autre, du même bois, laideur égale, même sort… » (*LGT*, 103), même apparence chevaline, pourrions-nous ajouter. Alors aussi bien s'en contenter, ce qui est mieux que rien.

---

révolutionnaire. » Christian Bouchard, « Nègres blancs d'Amérique », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 613.

À l'appartement de Ticoune où Archibald a amené la pauvre fille avec l'intention de l'« écraser » (*LGT*, 105), il y a des « photos cochonnes collées aux murs » (*LGT*, 105) et de la bière; bref, tout ce qu'il faut pour inspirer un passage à l'acte. Mais Claire n'est pas une proie facile et, « prise au piège » (*LGT*, 106), elle a l'outrecuidance de se plaindre (« Rien qu'à l'entendre chialer, il en perd le nord; si laide, et refuser cette occasion. » *LGT*, 106). Il persévère, puis « il s'acharne… Ça ne vient pas, il ne bande plus. Il pense que c'est à cause de la laideur de Claire. Alors, il ferme les yeux, et *imagine qu'il chevauche la rousse*, la rousse, ses jambes, ses cuisses… L'ardeur lui revient peu à peu. » (*LGT*, 107. Nous soulignons.) Peine perdue. « Il se masturbe tout simplement contre son ventre » (*LGT*, 107), tandis que le « corps [de Claire] tremble encore d'avoir été écrasé » (*LGT*, 107). De retour à la maison, après avoir subi les remontrances de la mère qui lui reproche d'avoir dilapidé sa paie, il va se réfugier dans sa chambre, « [t]out seul comme un chien » (*LGT*, 112). La déception qu'il vient de vivre « l'écœure une fois de plus de sa vie, […] lui fait brasser des idées noires » (*LGT*, 113).

Triste vie que celle d'Archibald. Pour faire échec à la solitude et à l'écœurement de vivre, un lancinant désir de fuite revient le hanter constamment. Il lui « faudrait tout lâcher, […] s'en aller loin, loin, plus jamais revenir en arrière, cracher sur le passé, essayer de recommencer sa vie, trouver un truc, faire du foin, coucher avec les femmes chaque fois qu'on en a l'occasion » (*LGT*, 118). Sortir de l'esclavage économique, s'éloigner du clan familial, donner libre cours à ses instincts et ses envies. Un jour de printemps, l'homme-cheval de travail qui se sent devenir cheval libéré regagne espoir :

> C'est samedi aujourd'hui. La neige fond joyeusement sous un soleil plus chaleureux que jamais. Un soleil qui met tout à nu, qui délivre les choses de leur poids. […] On a envie de se jeter à corps perdu dans l'aventure la plus folle. […] On voudrait arracher aux filles leurs vêtements, leur manteau de printemps. L'hiver s'en va et avec lui la pudeur. *Le sang galope dans nos veines.* (*LGT*, 124. Nous soulignons.)

Mais comme on peut l'imaginer, le sursis sera de courte durée. De retour au travail le lundi, il n'arrive pas à supporter Fred et lui assène un coup à le faire « braill[er] comme une bête qu'on mène à l'abattoir » (*LGT*, 119). Il se sauve du magasin et se retrouve chez Ticoune qui lui offre un travail de « petits bandits » (*LGT*, 120). À sa mère, il se vante d'avoir « trouv[é] quèque chose de mieux » (*LGT*, 121) que le magasin, mais il se garde bien de lui révéler qu'il est devenu « commis dans un réseau de trafiquants de stupéfiants » (*LGT*, 129). Puis, il se retire en lui-même : « une sorte de délire le prend » (*LGT*, 122), il rêve de « femmes », de « foin », de « gloire » (*LGT*, 122). Après avoir narré quelques autres scènes de la vie malheureuse de son personnage qui est nul autre que son « cousin » (*LGT*, 114), l'auteur interrompt le récit arguant qu'il ne « l'[a] pas revu depuis le jour où il [lui] a tout raconté » *LGT*, 128). Il suppose qu'« il s'est enfoncé plus loin dans le Mal » (*LGT*, 129) après avoir « fui sans dire un mot, en laissant une lettre à sa moman » (*LGT*, 129). Enfin, il avise cyniquement ses lecteurs de la possibilité d'une intrusion de son personnage déchu dans leur vie confortable de « bien-pensants » (*LGT*, 117), à « Oussemonte ou Outremont » (*LGT*, 94)[321]. « À naissance misérable destin misérable, c'est ça la vérité et rien que la vérité » (*LGT*, 97) de conclure le narrateur/auteur.

[321] On voit ici un exemple flagrant de ce que Lise Gauvin avançait : « En conflit avec une certaine notion rassurante de l'œuvre, de la Littérature, des écrivains refusent toute connivence avec le public lettré auquel s'adressent normalement leurs livres. » L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 50-51.

3.3.2.3.2 Le « révolutionnaire » et son piètre cheval de Troie

> Face au comportement chevaleresque des policiers, cow-boys et PéPées, PARTI PRIS propose l'emploi, lors des prochaines manifestations, des tactiques suivantes:
> — mettre le feu à la queue des chevaux
> — des policiers
> — amener des juments pour les chevaux
> — pour les policiers
> — passer à la thérébentine le cul des chevaux
> — des policiers
> — châtrer les chevaux
>
> « Vulgarité », *Parti pris*, vol. 1, n° 2, novembre 1963, p. 63.

Avant de s'intéresser à la représentation du cheval dans le contexte de récits mettant en scène le thème de la révolution, encore faut-il s'interroger sur le concept même de révolution. Dans le contexte québécois, selon Robert Major, elle met en jeu trois choses fondamentales : « la question de l'identité collective, du pays à nommer et à habiter[322] ». Vers la fin des années 1950, le Canadien français est un « exilé de l'intérieur[323] », affirme Major, il « souffre dans sa chair d'être étranger chez lui », dans son propre pays. La révolte qui gronde depuis un temps trouve son aboutissement logique dans la révolution. Dans ce contexte, il faut envisager l'engagement révolutionnaire des années 1960 et le patriotisme qui en découle sous l'angle d'une reconquête symbolique de l'espace national, synonyme d'une prise en charge de soi par le sujet lui-même. Hormis quelques regroupements révolutionnaires marginaux, tel le Front de libération du Québec (FLQ) qui fera exploser les premières bombes en avril 1963[324], la majorité des Canadiens français

[322] Robert Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », *Voix et Images* [En ligne], vol. 26, n° 3, printemps 2001, p. 541, https://id.erudit.org/iderudit/201562ar (page consultée le 19 mai 2018).
[323] R. Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », p. 541. La prochaine citation se trouve à la même page.
[324] « Dans la nuit du 19 au 20 avril 1963, la première vague de terrorisme révolutionnaire québécois fauche sa première victime : William O'Neil, ancien combattant sexagénaire, gardien de nuit au Centre de recrutement de l'armée, rue Sherbrooke à Montréal, est tué par une bombe du FLQ. » Robert Major, « Éthel et le terroriste », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 322.

n'épouseront pas la cause d'une lutte révolutionnaire armée. Ce sont plutôt des intellectuels qui engageront le combat, comme l'explique le critique :

> Certains — quelques-uns — ont pris le maquis, certes, mais ces écrivains ont, pour la plupart, pris les armes qui leur étaient propres : le stylo ou le crayon. Par extension de la métaphore, ils ont également prolongé le crayon pour fonder une revue et une maison d'édition. Effectivement, quelques mois plus tard, en octobre précisément, mois aux riches connotations révolutionnaires (octobre rouge, octobre 17), ce groupe lançait la revue *Parti pris* : couverture rouge vif, et titres chocs : « De la révolte à la révolution », « Vers une révolution totale », « Poème de l'antérévolution », « Chronique d'une révolution »... *Parti pris* se voulait le noyau fondateur d'un parti révolutionnaire et avait l'ambition manifeste de vraiment faire la révolution québécoise, de libérer le pays et de le réinventer, en conjonction avec d'autres groupements d'avant-garde[325].

Somme toute, il s'agira d'une révolution « tranquille » — oxymore qui sera employé pour désigner cette période historique marquante au Québec : la Révolution tranquille. Bien sûr, les essais des partipristes seront « volontiers guerriers et conquérants[326] », tout comme les manifestes, la poésie et la chanson de l'époque. Mais il n'y aura pas d'effusion de sang ni de grands déchirements. Les combats se livreront tout en paroles et en actions sociales réformistes. Ce phénomène paradoxal d'une révolution qui en est une sans l'être trouve un écho dans les récits des années 1960. Dans « Le patriote pathétique[327] » (2001), Robert Major trace le portrait du patriote de papier de la Révolution tranquille et résume les tenants et aboutissants de sa quête. L'examen de quelques œuvres littéraires des années 1960 lui permet de faire le constat suivant :

> Le personnage de roman est un patriote larmoyant et pathétique, amoureux de sa petite patrie, cherchant à s'y lover dans la chaleur de l'amour, voulant y couler des jours tranquilles dans la paix et l'oubli du monde. […] Le patriote révolutionnaire[328] se voudrait bien guerrier, mais il vit déjà dans l'après : à l'instar d'Ulysse, il n'aspire qu'au pays natal et au repos final. À la mort euphémisée[329].

[325] R. Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », p. 543.
[326] R. Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », p. 542.
[327] R. Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », p. 539-555.
[328] Il faut distinguer entre révolutionnaire et terroriste, ce que nous ferons plus loin.
[329] R. Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », p. 539.

Partant de ce portait, nous examinerons à notre tour les figures chevalines dans quatre récits qui traitent de la question révolutionnaire dans le Québec des années 1960. Personnage-doublet du héros patriote, on peut s'imaginer que le cheval sera tout autant « larmoyant et pathétique » que l'humain auquel il est associé. Par ailleurs, il sera pertinent d'observer au passage les autres métaphores animalières employées par les écrivains pour rendre compte du climat d'une époque trouble et de l'identité des personnages impliqués de gré ou de force dans l'aventure révolutionnaire : le peuple, le révolutionnaire, l'oppresseur. Dans les récits, le peuple incarne la figure collective du dominé. C'est lui que le révolutionnaire membre d'un groupe organisé veut libérer par son action terroriste. Quant à l'oppresseur, il se décline en deux instances. La première, c'est l'Anglais, le conquérant, ce même opposant auquel livraient combat les patriotes du XIX^e^ siècle, rappelle Major : « Après la défaite aux mains de l'Angleterre, l'opposition était d'autant plus facile à dresser : "Canadiens" contre Anglais. L'opposition est demeurée inchangée quand les Canadiens sont devenus progressivement Canadiens français puis Québécois[330]. » Cependant, il existe un second type d'oppresseur qui vient de l'intérieur même du groupe d'appartenance. C'est donc aussi au Même — les politiciens canadiens-français véreux, les élites catholiques mesquines, les petits-bourgeois exploiteurs — auquel veut s'opposer le révolutionnaire.

La quête du personnage « révolutionnaire » s'articulera désormais autour d'un projet de redéfinition de « l'homme d'ici, à partir de la condition qui lui est faite, celle d'un "cassé"[331] », écrit Arguin, indissociable de la revendication de nouvelles valeurs, telles la liberté, l'amour et la réalisation de soi[332]. Cette recherche identitaire sera pour plusieurs protagonistes très ardue et

[330] R. Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », p. 541.
[331] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 199.
[332] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 170.

l'image du soi qui en résultera paraîtra confuse, ce qui n'est pas sans rappeler le « destin collectif incertain[333] ». C'est à ce moment décisif qu'entre en scène le personnage militant politique ou écrivain, tous deux désireux de changer le monde, l'un par les bombes, l'autre par l'écriture.

Une dernière remarque s'impose avant d'aller de l'avant avec l'étude de nos quatre récits. Soulignons que la représentation métaphorique du cheval « révolutionnaire » des récits de contestation des années 1960 n'est pas le fruit d'une génération spontanée. De fait, certains écrivains avaient déjà créé des personnages de ce type avant la Révolution tranquille. C'est le cas notamment de Roger Lemelin dans *Les Plouffe* (1948), comme on peut le découvrir dans une petite étude placée en annexe (Annexe 3.4). Cela étant dit, voyons maintenant ce qu'il en est du cheval de la révolution dans les textes de Claude Jasmin, Hubert Aquin, Jacques Poulin et Jacques Godbout.

3.3.2.3.2.1 Éthel et le terroriste *(1964) de Claude Jasmin*

Dans son roman *Éthel et le terroriste*[334] (1964), Claude Jasmin raconte l'histoire d'un jeune terroriste qui a pris la fuite aux États-Unis après avoir posé une bombe à Montréal. Au bout d'un trajet de onze heures en voiture, l'exilé arrive à New York où il séjourne une semaine en compagnie de sa maîtresse Éthel. Filé par des agents de son mouvement révolutionnaire, il se voit contraint de poser une nouvelle bombe, cette fois à la maison du Canada à New York. À cette intrigue politique se superpose l'aventure amoureuse du couple, « plus amoureux en fugue que

[333] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 185.
[334] Claude Jasmin, *Éthel et le terroriste*, 2e éd., Montréal, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose I », 1964, 145 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ÉT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

terroristes en fuite[335] ». Tout le périple est par ailleurs une occasion pour le héros de réfléchir à ses motivations, à ses désirs et à la valeur de son engagement révolutionnaire. D'une part, l'importance du geste tient à des considérations identitaires (« Sommes-nous des baveux, des pauvres rats, sommes-nous les caves de l'Histoire, sommes-nous des chiens, ou de simples et pauvres domestiques? » *ÉT*, 46). D'autre part, il tient au fait que l'inertie n'est plus tolérable. Il faut agir, si l'on en croit les leaders de l'organisation, il faut faire la révolution au nom de « tous les petits moutons, tous les rats de [s]a petite race de rats — les canayens-qui-jasent-français, des "canoques" » (*ÉT*, 18), quitte à la faire contre eux, puisqu'il s'agit de leur donner une leçon (« Il faut réveiller nos gens! »; « c'était la première fois… la première fois que nous agissions contre des nôtres, des enfants-de-chiennes-de-canoques! » *ÉT*, 26). Suivant cette logique autodestructrice se trouvent également dans la mire des terroristes, « au parlement, une bande de grosses morues, tous les nez au fond de gros fromages à taxes, taxes des "p'tits culs" épiciers et fonctionnaires, une armée de rongeurs, qui se font bénir tous les dimanches, qui paradent en déclamant *des âneries* qui font des promesses » (*ÉT*, 68. Nous soulignons.). Mais l'ennemi à vaincre, c'est aussi l'Autre qui n'est pas nommé, mais que l'on devine être le dominateur britannique, « cette grande vache grasse, ce veau malade et paresseux qui est couché sur nous. Sur ton pays et sur le mien. *Sur le peuple noir* […]. Une grosse bête » (*ÉT*, 114). Notons dans ces extraits la métaphore chevaline dégradée (ânerie) et l'allusion à la noirceur (peuple noir), principe codant de la série.

Ainsi, après le passage à l'acte compromettant, nos deux jeunes « rats » (« bêtes puantes de l'Amérique du nord : une juive […] et [un] pauvre "canoque" » *ÉT*, 18) sont partis en cavale dans leur bazou sur la route de l'exil : « Il faut fuir. Aller où? Vers le Mexique… Aller en Floride

[335] R. Major, « Éthel et le terroriste », p. 323.

en auto… Cette pauvre vieille bagnole de dix ans. Elle ne tiendra pas le coup. *C'est une picouille finie*. — Éthel. Avec le bazou, il est facile de nous repérer. Il faut en changer, au plus vite. On nous tiendrait à l'œil facilement *avec une telle monture*, même au bout du Mexique. » (*ÉT*, 133. Nous soulignons.)

Le poids de la fuite, symbole de l'engagement révolutionnaire mitigé, est lourd à porter. Se livrant à un examen de conscience, le terroriste s'avoue vaincu : « Je n'ai rien. Je suis pauvre. *Je ne suis pas ce chevalier blanc* et baptisé. Je ne suis pas ce prince-aux-bois des contes pour petites filles. » (*ÉT*, 53. Nous soulignons.) La révolution pure et dure ne semble aucunement justifiée : « Cette haine. Comment devient-on si dur, *si bête*? […] Oh, que nous étions bien disposés envers l'avenir. Quelle confiance nous avions. […] Pourquoi cette horrible métamorphose? » *ÉT*, 71. Nous soulignons.) Au fond, plus forte que tout est la quête du bonheur : « Nous avions, en commun, ce goût : être heureux, dit-il. Nous avons ri si souvent ensemble. » *ÉT*, 71); « Nous avons faim de paix, avons faim de calme. » (*ÉT*, 110-111)

Les récits de contestation de la période 1960, comme c'est le cas d'*Éthel et le terroriste*, semblent vouloir signifier que la révolution, au sens d'une agitation violente et brusque du corps social visant à ébranler les structures sociales et politiques en place, n'est pas « la seule voie que peut emprunter un peuple colonisé pour entrer dans l'histoire dont il est exclu[336] ». Comme le souligne Arguin, « au-delà de la lutte armée, le thème de la révolution dit un avenir collectif possible, fondé sur la conscience, génératrice d'une nouvelle façon d'être, à soi et au monde[337] », d'où le recours systématique au thème de l'amour comme manière révolutionnaire, mais tranquille, de changer l'ordre des choses. Dans le cadre de son aventure newyorkaise, en marge

[336] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 242.
[337] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 244.

de ses activités clandestines, le terroriste de Jasmin s'engagera petit à petit dans une autre sorte de révolution, beaucoup plus fertile celle-là, une révolution faite *dans* et *par* l'amour :

> [J]e me surprends à recommencer l'amusant manège. Elle se refuse mollement, proteste faiblement. Encore une fois, soudain, se met à remuer, à râler gentiment, à ouvrir les jambes et à s'accrocher à mon corps pour *cette fatidique chevauchée*, ces secousses, *ces courses effrénées, ce galop, ce trot, ces arrêts*. Ses yeux qui me fixent, qui me sourient, qui m'appellent, qui me caressent, qui me supplient de continuer et qui, alors, se referment pour je ne sais jamais quel songe fabuleux, quel rêve inaccessible, quel mirage de conte de fée, quelle plage souhaitée. (*ÉT*, 57. Nous soulignons.)

Une révolution faite dans l'amour, mais également par le biais du rêve[338] (« On fait des projets, on rêve sérieusement. » *ÉT*, 27-28) Voilà bien une manière de faire la « révolution tranquille »… Cette nouvelle façon de représenter la révolution (amour/rêve) s'incarnera dans le personnage de l'écrivain révolutionnaire dans deux autres récits marquants de la période : *Prochain épisode* et *Mon cheval pour un royaume*.

3.3.2.3.2.2 Prochain épisode *(1965) d'Hubert Aquin*

Dans un tout autre style qu'*Éthel et le terroriste*, *Prochain épisode*[339] (1965) d'Hubert Aquin raconte l'histoire d'un révolutionnaire felquiste névrosé et suicidaire qui se retrouve incarcéré dans une prison de Montréal puis transféré en clinique psychiatrique après avoir lamentablement échoué la mission que le parti lui avait confiée, celle d'abattre, en Suisse, avec la collaboration d'une agente secrète dont il était épris (K.), un puissant ennemi à l'identité mystérieuse (H. de Heutz). En attendant son procès, le détenu entreprend la rédaction d'un roman

[338] Les allusions au rêve sont nombreuses dans le récit (C. Jasmin, *Éthel et le terroriste*, p. 27-28, 31, 51, 76, 131,132) d'autant plus que le 70[e] chapitre s'intitule « Jouer à rêver » (*Ibid*, p. 131).
[339] Hubert Aquin, *Prochain épisode. Roman*, [Éd. originale : Montréal, le Cercle du livre de France, 1965], éd. critique établie par Jacques Allard, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, 289 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PÉ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

d'espionnage dans lequel il tente d'élucider la cause de son double échec, patriotique et amoureux, ce qui l'amène par la même occasion à questionner son identité et à réfléchir sur le destin de la nation colonisée à laquelle il appartient. Tel que rapporté dans certains passages de son « roman », l'entreprise révolutionnaire semblait au départ tenir la route alors que, lancé avec fougue et perspicacité dans son aventure meurtrière à bord de la voiture de son ennemi entre les sommets d'une Suisse alpestre, il entrevoyait déjà la réussite de son entreprise :

> Le cabriolet Opel bleu prussien me servira de *cheval de Troie* pour investir la citadelle ennemie. Moi, agent révolutionnaire par deux fois pris au dépourvu, j'étais en quelque sorte déguisé en H. de Heutz, revêtu de sa cuirasse bleue, muni de ses fausses identités et porteur de ses clés héraldiques. […] Chose certaine, mon projet tient du défi en cela même qu'il peut sembler, selon la logique courante de notre métier, l'initiative contre-indiquée par excellence. Dans cette allure illogique réside toutefois sa qualité redoutable : c'est le contre-déguisement! (*PÉ*, 111. Nous soulignons.)

Cependant, le doute s'installe rapidement dans l'esprit du révolutionnaire, dévoilant ainsi cette fragilité qui le mènera à l'échec fatal :

> J'ai rangé l'auto en douce sur l'accotement de la route; j'ai même coupé le contact. […] Une certaine frousse me retenait dans l'habitacle de l'Opel, alors même que je me trouvais dans une zone dangereuse, en un point où les gens de la région, n'importe qui, identifieraient la petite Opel bleue et se surprendraient de ne pas reconnaître son propriétaire au volant. *Le cheval de Troie*[340] *a galopé de nuit*; et moi, je rêvais de réaliser le même exploit en plein jour et par ce beau soleil. Pure folie! (*PÉ*, 112-113. Nous soulignons.)

En vérité, et comme la suite du récit en abyme le montre, malgré ses meilleures intentions, le héros est incapable d'assumer la tâche qui lui a été dévolue. Comme le soulignait plus tôt Robert Major, « à l'instar d'Ulysse, il n'aspire qu'au pays natal et au repos final[341] ». Et qu'est-ce qui

[340] Dans l'introduction de l'édition critique de *Prochain épisode* parue en 1995, Jacques Allard écrivait : « Comme le confirment des proches (dont Andrée Yanacopoulo), Homère fut pour Aquin un auteur de prédilection. Il avait dans sa bibliothèque *L'Odyssée* (1965) et *Homère* (Gabriel Germain, 1964). » Jacques Allard, « Présentation », dans H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 204, note 189.
[341] R. Major, « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », p. 539.

attendait Ulysse à Ithaque outre le pays et le repos? L'amour, bien sûr. L'amour d'une femme. De la femme. Dans son récit à fonction cathartique, le terroriste emprisonné de *Prochain épisode* cherche à retrouver K. dans les méandres de ses souvenirs, à revivre en quelque sorte « la chevauchée funèbre du temps et de l'amour[342] ». Ainsi révolution et amour se trouvent au sein de ce roman intimement liés et mis au service d'une triple cause, précise Arguin, celle de « la libération de la personne, de l'écrivain et de la collectivité[343] » :

> La révolution viendra comme l'amour nous est venu, un certain 24 juin, alors que tous les deux, nus et glorieux, nous nous sommes entretués sur un lit d'ombre, au-dessus d'une vallée vaincue qui apprenait *à marcher au pas*. […] Ce livre innommé est indécis comme je le suis depuis la guerre de Sept Ans, anarchique aussi comme il faut accepter de l'être à l'aube d'une révolution[344]. (Nous soulignons : le pas est l'allure la moins rapide du cheval.)

Cela dit, il importe de préciser en terminant que le cheval-automobile du héros, s'il n'a pas l'apparence du cheval poussif de la majorité des fictions révolutionnaires de la période, représente néanmoins une figure d'échec du seul fait que le subterfuge qu'il incarne (cheval de Troie) ne permet pas au personnage d'aller au bout de cette bataille contre son ennemi juré. L'heure de gloire du cheval libérateur n'est pas encore venue, et il faut attendre les textes de la quatrième série culturelle pour le voir victorieux.

[342] Formule de Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, 1960), reproduite dans le *Journal* d'Hubert Aquin. J. Allard, « Présentation », dans H. Aquin, *Prochain épisode*, p. XXXIV.
[343] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 256.
[344] H. Aquin, *Prochain épisode*, p. 95, dans M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 256.

3.3.2.3.2.3 Mon cheval pour un royaume *(1967) de Jacques Poulin*

Le roman *Mon cheval pour un royaume*[345] (1967) de Jacques Poulin raconte lui aussi une aventure révolutionnaire. Pierre Delisle est un jeune écrivain auteur d'un roman sur la « Révolution tranquille » (*CR*, 23) dans lequel il exprime des « idées intéressantes », selon « le délégué du Front » (*CR*, 15) qui l'a recruté pour faire exploser le monument de l'Esplanade à Québec, symbole de la Conquête. Cependant, Pierre ne se sent pas l'âme révolutionnaire. En vérité, il ne sent rien, ou presque, en témoigne son désaveu de l'interprétation politique de son roman que fait son interlocuteur (*CR*, 23) et l'attentat perpétré contre cet ennemi de pierre d'un autre âge avec tout au plus un peu de « regret » et de « pitié » (*CR*, 160). S'il consent à mener à terme cette mission, ce sera pour une tout autre motivation, semble-t-il, que celle de libérer le pays. Selon la lecture du roman que fait Pierre Hébert dans *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux* (1997), la vraie révolution qui opère dans le récit est la libération du soi par le truchement de l'amour, charnel et fraternel[346]. Grâce à ses amis Nathalie et Simon le caléchier, ancien professeur de philosophie, Pierre parviendra à sortir de sa « carapace » (« [C]arapace […] hermétiquement fermée sur cette sorte de fausse lucidité qui […] fait penser à une flamme se nourrissant perpétuellement d'elle-même. » *CR*, 81).

Ainsi s'effacerait la donne politique pour donner préséance à une fable de l'intériorité qui augurerait un nouveau rapport à soi, à l'autre et au monde[347], un rapport en somme beaucoup plus

[345] Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1967], Outremont, Leméac, coll. « Poche Québec », 1987, 190 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[346] « Cette autre intrigue met plutôt l'accent sur la quête intérieure que Nathalie et Simon permettent à Pierre d'accomplir. Ce dernier est en effet prisonnier de ce qu'il appelle sa carapace : "Dans cette carapace, sentiments, émotions, sensations deviennent automatiquement des idées" (118). Nathalie et Simon tentent de lui apprendre à saisir les choses autrement que par la seule raison. » Pierre Hébert, *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, p. 26.

[347] « "L'homme de pierre" qui saute, à la fin du roman, écrit Pierre Hébert, ne doit pas nous induire en erreur : c'est d'abord l'homme de pierre en soi-même qui éclate, c'est-à-dire la part qui n'arrive pas à maîtriser le langage des

« vertical » qu'« horizontal »[348]. L'horizontalité, qu'incarne Pierre Delisle (selon Simon), pourrait possiblement être entendue comme une présence démesurée à l'Histoire, à la marche du temps marquée, dans le contexte québécois, par un perpétuel combat idéologique/patriotique épuisant (Pierre marche et marche sans arrêt dans la ville, comme un automate, pour aller d'un point de rencontre à l'autre, en vue de l'attentat), un combat toujours engagé contre le même vieil ennemi usé (« casqué et tacheté de vert-de-gris, le soldat anglais » *CR*, 159), combat demeurant chaque fois inachevé, sans issue concluante ni satisfaisante. À preuve, l'aventure militante de Delisle se soldera par un échec, non pas parce qu'il échoue à faire sauter la bombe, mais parce que ce geste le conduira tout droit à l'hôpital psychiatrique, à l'instar du héros de *Prochain épisode*.

À cette horizontalité s'opposerait la verticalité de Simon le caléchier, homme-arbre enraciné dans le sol (solide comme le « chêne » *CR*, 46), homme-cheval imprégné des odeurs de la nature[349], la tête très haut dans les nuages, philosophe accompagné de son alter ego chevalin Platon, qui raconte des histoires, qui s'invente un monde ou réinvente l'ancien à chaque occasion qui lui est donnée de le faire, comme en témoigne Pierre Delisle installé devant un cahier et un crayon qu'a laissés à sa disposition Simon avant de quitter : « [R]ien d'autre ne se passe que les histoires que nous nous racontons […]. » (*CR*, 55) Pour sa part, ce n'est pas en faisant exploser des bombes qu'il rejette le statut de colonisé qui lui a été dévolu par l'histoire. C'est plutôt en choisissant ironiquement un métier de type porteur d'eau (ou plutôt : porteur de touristes et de bourgeois cossus avides de divertissement, de dépaysement) pour s'y soustraire symboliquement

---

sentiments. L'explosion finale signale la prééminence du royaume intérieur sur le royaume de la politique […]. » P. Hébert, *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*, p. 26.

[348] « Je pense à Simon qui disait : "Moi, c'est peut-être une question d'âge, j'ai surtout le rêve vertical, comme les arbres, tandis que toi, comme le vent, tu as le rêve horizontal." » (*CR*, 124-125)

[349] « Je sentis une forte odeur de cheval. Je levai la tête : un homme était debout devant moi et l'odeur provenait de ses vêtements. » (*CR*, 29)

en se jouant des clients. Pierre rapporte que Simon lui avait un jour raconté une anecdote qui l'avait bien fait rire :

> *Le vieux cheval*. Un été. *Le cheval avait de l'âge et le souffle court : il avait la gourme*. Simon inventait des sites historiques, se lançait dans de longues et fantaisistes explications que les touristes écoutaient avec beaucoup de patience; le cheval se reposait. L'air faussement convaincu du caléchier décrivant de fausses batailles *au profit de son vieux cheval!* (*CR*, 181-182. Nous soulignons.)

Par sa solidarité avec le *vieux cheval* au *souffle court*, incarnation du peuple-valet au service de l'Autre, le professeur devenu caléchier par choix fait montre d'une forme différente de patriotisme. C'est autrement que par la révolution (et avec le concours du cheval, notons-le) qu'il témoigne de son amour de la nation et des êtres qui la composent, attitude qui suscite l'admiration de ses semblables (« Je me laissais bercer par le rythme de la calèche […]. Je crois que j'aurais aimé être caléchier. » *CR*, 69). Cette attitude contestataire hors-norme, à la fois révolutionnaire (au sens d'*attitude nouvelle*) et tranquille (tout en humour plutôt qu'en violence), ne laisse pas insensible Pierre, comme le démontre le vif amusement qu'il avait ressenti à l'écoute de l'histoire du vieux cheval (« Un rire du ventre me secoue tout entier, de longues minutes jusqu'à ce que l'image se soit complètement évanouie », *CR*, 182). Comme on le voit, le rôle que joue Simon dans le récit est déterminant en regard de la quête de libération du personnage principal. C'est plus particulièrement la relation que le caléchier entretient avec son cheval[350], chargée d'un symbolisme puissant, qui aidera le terroriste carapacé à se libérer.

En fidèle compagnon[351], Platon accompagne Simon partout : tantôt garé à la Place d'Armes[352], tantôt en promenade sur les plaines d'Abraham[353]. Mais un soir, Simon quitte

[350] Il y a 216 allusions directes ou indirectes à la figure du cheval dans ce court roman de 190 pages. On trouve neuf mentions du cheval Platon, et 161 références à son maître Simon.

[351] « — Je te présente Platon, dit le caléchier s'installant sur son siège après m'avoir aidé à grimper. Il saisit les guides et se pencha ensuite vers le cheval : — Pierre Delisle, dit-il lentement et sur un ton plus élevé, comme si le

définitivement[354] son ami, l'abandonnant sur le pont de l'Île d'Orléans[355]. Suicide présumé. Du moins, c'est ce que laisse entendre à mots mystérieux et couverts une note retrouvée à la Place d'Armes : « Je lâche les cordeaux. Chacun paie le prix qu'il veut. Moi, c'est mon cheval pour un royaume. » (*CR*, 67) Que signifie ce message, ce geste?

Après avoir réfléchi au titre du roman (*Mon cheval pour un royaume* = inversion de l'intertexte shakespearien « Mon royaume pour un cheval! » dans *Richard III*), Pierre Hébert en arrive à la conclusion que « Simon s'est ainsi départi de son cheval pour conquérir un nouveau royaume […]. En franchissant ainsi un seuil, il s'est dégagé d'un monde d'apparences pour conquérir des terres inexplorées[356] ». Le départ surprenant de son ami pour un ailleurs prometteur engagera Pierre Delisle à questionner la réalité qui l'entoure ainsi que la valeur de l'imaginaire. En effet, le titre ambigu, évoquant à la fois le réel (le cheval de calèche) et l'irréel (le royaume du roi Richard, celui de Simon), pourrait être une invitation à considérer la « fable » (écriture/littérature) comme moyen d'accéder à ce royaume, comme moyen d'entreprendre cette « recherche essentielle »[357]. Ainsi que Pierre Hébert le suggère, ce royaume est dans bien des cas la femme, comme le montrera la suite de l'œuvre poulinienne. Cependant, il n'est pas interdit de

---

cheval avait l'oreille un peu dure. Puis il se tourna vers moi : — C'est un cheval très comme-il-faut, ajouta-t-il sentencieusement. » (*CR*, 30)

[352] « Les touristes américains, lunettes noires, caméra au nombril, feuillets publicitaires sur la fesse, déambulent autour de la fontaine, assaillis par les vigoureux "buggy ride!" des caléchiers. » (*CR*, 39)

[353] « La calèche laisse les vieux murs en passant la Porte Saint-Louis et va s'engager sur les Plaines. » (*CR*, 40)

[354] On se souviendra que Simon avait déjà quitté *temporairement* son cheval à l'occasion de la promenade effectuée en compagnie de Nathalie et de Pierre : « […] Simon a abandonné la calèche. Je trouve que ce n'est pas prudent; il a dit qu'il voulait marcher un peu. » (*CR*, 51)

[355] Le policier informe Pierre et Nathalie de la disparition de Simon : « [J]e me suis fait conduire au pont de l'Île d'Orléans. La calèche était encore au milieu du pont; le cheval était resté là, immobile, la tête basse. La nuit était si chaude et si calme, je n'ai pu résister à l'envie de tenter une expérience : ramener moi-même la calèche à Québec; me mettre dans la peau du caléchier, essayer de comprendre. […] La promenade était agréable, mais elle ne m'a pas aidé à comprendre. Non, on ne meurt pas comme ça quand on est heureux. » (*CR*, 69)

[356] P. Hébert, *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*, p. 30.

[357] P. Hébert, *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*, p. 31.

penser qu'elle peut signifier plus globalement le bonheur, la vie bonne, la paix, l'accord de soi à soi-même.

Sur le plan chevalin, on retiendra deux choses de ce récit philosophique. La première : un refus net de la dépossession, que reflète le solide partenariat entre Simon et le vieux cheval atteint de la gourme. La seconde : une volonté de changement qui se traduit par une action concrète et que symbolise l'abandon du cheval Platon au profit d'une autre aventure — sans doute plus périlleuse, mais probablement plus épanouissante —, motif très significatif qui apparaît également dans une autre œuvre parue la même année, *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout.

3.3.2.3.2.4 Salut Galarneau! *(1967) de Jacques Godbout*

Selon le postulat de Maurice Arguin, « pour que naisse et s'affirme le Québécois, porteur d'une identité nouvelle, fondée sur un sentiment d'appartenance au pays, […] il faut que meure […] le Canadien français, le colonisé […][358] ». Ainsi le révolutionnaire des récits de contestation de la Révolution tranquille choisira-t-il de s'affirmer dans un processus impliquant deux mouvements successifs : 1) « destruction d'un mythe » (le minoritaire colonisé = le Canadien français); 2) « élaboration d'un contre-mythe » (l'homme nouveau = le Québécois). Comment cela se traduit-il sur le plan chevalin au sein de *Salut Galarneau!*[359] (1967), troisième roman de Jacques Godbout considéré par la critique comme « l'une des belles réussites de la littérature

[358] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 232. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[359] Jacques Godbout, *Salut Galarneau!, Roman*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1967], Paris, Éditions du Seuil, 1995, 158 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

québécoise des années soixante[360] » et qui a valu à son auteur le prix du Gouverneur général? On ne saurait adéquatement en rendre compte sans au préalable résumer l'histoire de François Galarneau.

Deuxième d'une famille de trois enfants nés d'une mère maternelle, mais néanmoins marginale (grande lectrice, férue de culture tant américaine qu'européenne) et d'un père absent (alcoolique, homme à femmes), le jeune François côtoie beaucoup son grand-père Aldéric qui joue pour lui le rôle de mentor et de protecteur, ainsi que l'oncle Léo, taxidermiste passionné. Avec ses frères, il forme un trio de garçons « *fringants, ruants*, heureux » (*SG* 152. Nous soulignons.). Cependant, ces derniers ont beaucoup mieux « tourné[361] » que lui, croit-il. Arthur est devenu un homme d'affaires prospère dès la fin de son cours classique, tandis que l'aîné Jacques, qui a étudié à Paris grâce au mécénat du grand-père, est scripteur à Radio-Canada. Pour sa part, François n'a pas terminé le collège, ainsi qu'il le raconte dans un cahier : « De mois en mois, mes notes baissaient. Je ne me rendrais certainement pas au troisième trimestre *à ce trot-là*. » (*SG*, 14. Nous soulignons.) Jacques l'avait pourtant encouragé à persévérer[362], mais faute de motivation, il ne retournera pas en classe[363]. Après avoir été assistant-barman à l'hôtel *Canada* et vendeur dans un magasin d'appareils ménagers, il s'achète un commerce, un stand à patates frites — « Au roi du hot dog » — à l'île Perrot, en banlieue de Montréal, endroit particulièrement achalandé pendant la saison estivale en raison du flux migratoire des touristes américains attirés

[360] Yvon Bellemare, « Salut Galarneau! », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 796.
[361] « Mon frère Jacques a bien tourné […]. Mon frère Arthur a bien tourné […]. Moi aussi, j'ai bien tourné : je suis là au bord de la route, […] je suis le cuisinier du pays, leur fidèle serviteur. » (*SG*, 74)
[362] « [E]ndure, lis, chante, crie, mais passe à travers, sapristoche! » (*SG*, 18)
[363] « Ce n'était pas une question d'intelligence […], explique-t-il; j'avais envie de bouger, de toucher les choses, de parler avec les gens. » (*SG*, p. 21)

par « la belle province » : « [J]e dois être leur premier Québécois, leur premier *native*. Il y en a même — c'est touchant en sacrement — qui s'essayent à me parler français[364]. »

À la suggestion de sa concubine Marise Doucet, avec qui il « est accot[é] depuis deux ans » (*SG*, 31), et de son frère « écrivain professionnel à Montréal » (*SG*, 45), il entreprend l'écriture d'un livre (le roman que nous lisons). François suivra le conseil de Jacques et n'écrira que « ce qui [lui] tient à cœur » (*SG*, 58) : « Je fais mon sentier *comme une mule*. Je fais l'inventaire de mon âme […]. » (*SG*, 59. Nous soulignons.) Ainsi trouve-t-on dans ses cahiers des réflexions existentielles qui traduisent son désir de liberté : « Toute ta vie tu remplis un réservoir qui continue de se vider. Un jour, tu dois avoir envie d'aller à pied, et *quand t'es à pied tu peux ruer*, t'abandonnes ta *Toronado* sur le bord de la route, tu te couches dans un champ de chiendent […]. » (*SG*, 74. Nous soulignons.). Comme l'explique Jacques Pelletier, la rédaction des cahiers amène François à faire le point :

> [C]'est en écrivant que Galarneau prendra vraiment conscience de sa condition, de celle de sa communauté immédiate et de l'univers. […] Le rapport d'infériorité, de dépendance se manifeste d'abord — et est ressenti — au niveau de la vie quotidienne. Mais cette découverte, cette connaissance peuvent demeurer de l'ordre du constat et ne provoquer rien d'autre que la résignation (attitude courante chez les Canadiens français, conscients d'être colonisés, mais acceptant leur sort faute d'entrevoir une issue). L'écriture, elle, par définition, implique réflexion et, par là même, conduit souvent à la révolte contre l'état des choses existant; c'est le parcours qu'accomplit François Galarneau, passant d'une sorte de consommation immédiate, instinctive, primaire de l'existence sans véritable réflexion […] à une prise en charge plus consciente et délibérée de son destin[365].

[364] Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*, p. 13, dans Aurélien Boivin, « Salut Galarneau! ou la recherche d'identité par l'écriture », *Pour une lecture du roman québécois : de Maria Chapdelaine à Volkwagen blues*, [Québec], Nuit Blanche éditeur, coll. « Littératures », 1996, p. 212.
[365] Jacques Pelletier, *Le roman national, Essais*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », 1991, p. 75.

Racontée par un « narrateur "populaire", qui tient un discours *du* "peuple" et *sur* le "peuple"[366] », l'œuvre de Godbout se veut une dénonciation en règle de ce qui pose problème au pays de Québec. Comme le souligne Raoul Duguay, le récit consiste bel et bien en une « critique des plaies de notre société : la religion, la politique, la justice, l'instruction, la publicité et tous les médias d'information et de propagande commerciale, la colonisation[367]… » Sur le plan esthétique, le thème de la « québécité » se traduit par le chevauchement incessant de différentes formes langagières (l'anglais, le français, le franco-québécois, le joual[368]), amalgame hétéroclite qui paradoxalement fait l'homogénéité linguistique du peuple canadien-français, la « seule spécificité ethnique » du groupe, selon Jozèf Kwaterko[369]. Ainsi, le roman de Godbout, « s'inscriv[ant] dans le "texte national[370]" », serait selon Jacques Pelletier le « signe d'une réconciliation de l'écrivain avec la réalité du pays, signe aussi de ce que celle-ci est en mouvement, change, provoquant du coup des bouleversements, des effets en chaîne dans les champs idéologiques, culturel et littéraire[371] ». De ce fait, il sera reçu par les Québécois[372] comme « une œuvre de libération, à la fois individuelle et collective[373] ». Cela dit, plusieurs

[366] Jozèf Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil (Québec), Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 177. L'auteur souligne.
[367] Raoul Duguay, *Parti pris*, IV, 2-3, p. 60, dans L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 92.
[368] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 172.
[369] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 183.
[370] « À compter du *Couteau sur la table* je découvre combien la tentative d'une œuvre littéraire "personnelle" est vaine et inutile au Québec. L'évolution des consciences, la lutte des langues, l'apparition du groupe Parti pris, la défense du joual, et finalement l'illustration de la marde, la répression, le terrorisme, les trahisons, les ambiguïtés, les générosités, les discours de Gaston Miron […] me font découvrir ce personnage merveilleux qu'est François Galarneau cousin des héros de *l'Aquarium* et du *Couteau*… J'écris donc *Salut Galarneau!* (le premier roman heureux) et… me voilà dans le TEXTE NATIONAL! " Jacques Godbout, « Écrire », *Liberté*, XIII, 4, novembre 1971, repris dans *Le Réformiste*, Montréal, Éditions Quinze, 1975, p. 153 (les majuscules sont de Godbout), dans J. Pelletier, *Le roman national*, p. 74.
[371] J. Pelletier, *Le roman national,* p. 76-77.
[372] Fait intéressant à noter, à l'encontre de la tendance générale « qui crédite le roman d'une voyante valorisation idéologique » de la québécité, Jozèf Kwaterko se donnera pour tâche « de relever dans le texte ce qui s'y signale comme lieu de réfraction idéologique » (J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 180). Autrement dit, à la *doxa* du discours culturel déployée au sein du roman s'opposerait, dans la textualité même de l'œuvre, une série de mécanismes de mise à distance permettant de la relativiser. À la fin de son étude, Kwaterko en arrive à la conclusion que « le romanesque de Godbout est un espace de la parole polémique où s'affrontent deux discours. D'une part, un discours qui "sonne plein", celui du romancier, dont la finalité persuasive s'impose pour dire : le roman c'est l'identité parfaite entre le sujet et le code, le roman est la manière dont le Québec se raconte […].

comparaisons et métaphores animalières dégradées illustrent au sein du récit le matériau idéologique néo-nationaliste contestataire et revendicateur propre au discours culturel de la période. Face au « citoyen moyen de la classe populaire[374] » que représente François se dressent plusieurs figures d'opposition. Comme toujours, les récriminations visent l'Autre. Cependant, l'opposant le plus visé par le discours critique de Galarneau est le Même, comme l'explique Kwaterko :

> [O]n peut légitimement soupçonner que Galarneau écrit non pas *pour* mais *contre*. Non pas tant contre l'autre — l'américanité grouillante des objets, riche, tentaculaire, l'anglicité conservatrice et stérile, la francité métropolitaine nerveuse, intelligente et qui « shine » (p. 118), toutes les trois ironiquement visées — mais surtout, oui surtout contre le *même*, le plus voisin, familier et personnel. […] En effet, dès lors que François prend conscience qu'il est « le cuisinier du pays », le « citoyen moyen » […], il se révolte avant tout contre sa société : une société d'emprunt, reproductrice, consommatrice, une société qui se laisse manipuler (« empailler » à l'instar des animaux-gadgets de Léo Galarneau) […][375].

Dans un passage de son cahier, il s'en prend à son « *[c]ochon* de pays » (*SG*, 24. Nous soulignons.) et dénonce vertement les élites de la nation, le clergé et les politiciens confondus. C'est ainsi que le « roi du hot-dog », « le prince et le ministre » de son « château » (*SG*, 42), fait sa petite révolution de papier avec fiel : « Société de pourris. […] Quand je fais griller des saucisses, je m'imagine que c'est des curés qui brûlent. Je fais mes révolutions sur la bavette du poêle, c'est très efficace, je gagne chaque fois, je contrôle les référendums, j'attends qu'ils meurent tous et puis je nettoie la grille. » (*SG*, 42), Mais révolté, François l'est aussi contre lui-même puisqu'il ne s'exclut pas de la bande de « salauds » (*SG*, 87) qui constitue son peuple : « On est des minables, la belle société! des *parasites*, des touristes d'à côté. » (*SG*, 87-88. Nous

---

D'autre part, le discours propre du roman (la relation narrative) refuse de fonctionner comme simple message idéologique et de rentrer "dans le *rang*" : il use des subversions linguistiques ou bien il parodie toutes les idéologies en place pour nous mettre en garde contre un nouveau discours mythique. » (*Ibid*, p. 191)

[373] A. Boivin, « *Salut Galarneau!* ou la recherche d'identité par l'écriture », p. 207.

[374] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 173.

[375] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 182-183. L'auteur souligne.

soulignons.) François, parasite et parasité! Marié « obligé » avec la fille de son patron chez Gagnon Electrical Appliances qu'il n'aime pas (« Je m'étais fait passer un Québec », écrit-il pour se dédouaner, *SG*, 100), il s'était « retrouv[é] un beau matin *comme un cave avec un licou d'argent* » (*SG*, 99. Nous soulignons.), brillamment harnaché à une petite existence « propre, civilisée, urbanisée[376] » qu'il finira par quitter au petit trot : « *J'ai trotté* jusqu'au port la queue entre les jambes » *SG*, 104. Nous soulignons.) À cette première déconvenue s'en ajoute une deuxième. Bien attelé dans la vie, Jacques a tout pour séduire Marise, contrairement à François. Ce dernier en est douloureusement conscient : « [N]ous avions peu d'argent, et je ne sais pas bien faire l'amour, je veux dire je ne suis pas un champion comme Jacques, *je n'ai pas un tempérament de charretier*, je n'ai pas de gants de vison pour la caresser, je sens la patate frite, ça ne pouvait durer bien longtemps. » (*SG*, 115. Nous soulignons.)

Après le départ de sa copine, François sombre dans la dépression. Il se déprécie en se traitant de « fumier » (*SG*, 75), signe du retournement de sa révolte contre lui-même. « L'écœuré se replie, s'isole, écrivait Bourneuf, et parfois il trouve confortable sa vie végétative […][377] », ce qui semble être le cas du roi déchu du « *chien chaud* » (*SG*, 33. L'auteur souligne.). En effet, François s'identifiera de plus en plus dans la suite du récit à un vieux cheval qui vit dans le champ jouxtant son terrain, un être figé, immobile. « Martyr est toujours sous l'orme, écrit-il, comme s'il n'avait pas bougé depuis hier midi. » (*SG*, 42). Martyr deviendra alors un personnage-doublet, en témoigne cette réflexion de François à l'occasion d'une beuverie : « Plus je bois, plus ce qui m'entoure me devient indifférent. J'adopte l'attitude de Martyr : visage impassible; seulement de temps à autre, comme un tic nerveux, un coup de paupière sur l'œil, comme pour essuyer une tache ou parce que la lumière serait soudain trop vive. » (*SG*, 85) La

[376] J. Godbout, *Salut Galarneau!*, p. 114, dans J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 184.
[377] R. Bourneuf, « Formes littéraires et réalités sociales dans le roman québécois », p. 266.

somnolence de Martyr illustre métaphoriquement la difficulté de rester lucide et de poursuivre le combat de l'écriture malgré la lourdeur de l'époque. Alors qu'il constate un jour de canicule que Martyr dort « [s]eul au bout du champ, à l'ombre d'un orme énorme, sur ses pattes comme sur quatre piquets », avec « des mouches plein les naseaux et de la sueur aux épaules », François se dit en lui-même « je pense bien que je n'arriverais jamais à écrire » (*SG*, 24). Cette paralysie renvoie à la difficulté qu'éprouve momentanément le héros à se relever de ses échecs (amoureux et professionnels) et à s'engager résolument dans le processus de destruction/reconstruction de son identité.

Difficile de ne pas reconnaître en Martyr la Grise du récit régionaliste. Convoquée ici à titre intertextuel, son apparition au sein du récit reflète bien ce que Marcotte nommait « la dialectique de l'ancien et du nouveau[378] ». À n'en pas douter, ce cheval caché sous l'orme pour se parer du soleil[379] incarne le Canadien français minorisé-colonisé-résigné (le « vieil homme » selon l'expression d'Arguin), mais néanmoins « fort » (« Un Scottie doux comme un chat / joli comme une marguerite /*fort comme Martyr* », *SG*, 145. Nous soulignons.), personnage auquel François est visiblement très attaché (« Martyr […] doit trouver que je mets du temps à revenir. » *SG*, 108) et dans lequel il se reconnaît dès la première partie du roman. L'enjeu qui se pose avec acuité au moment de la rupture amoureuse — qui signale également la rupture avec le monde (« Galarneau! fini les illusions » *SG*, 115) — est celui de la transformation identitaire qui

[378] Voir à ce sujet l'article de Gilles Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n° 1, 1980, p. 63-73, https://id.erudit.org/iderudit/200250ar (page consultée le 2 avril 2019).

[379] L'orme est l'un des arbres les plus souvent convoqués dans les récits régionalistes, symbolisant en quelque sorte les valeurs-refuges de l'idéologie de conservation. Le poète Hector de Saint-Denys Garneau lui rend hommage dans son poème intitulé « Les ormes » où le cheval est à l'honneur : « Dans les champs / Calmes parasols / Sveltes, dans une tranquille élégance / Les ormes sont seuls ou par petites familles. / Les ormes calmes font de l'ombre / Pour les vaches et les chevaux / Qui les entourent à midi. / Ils ne parlent pas / Je ne les ai pas entendus chanter. / Ils sont simples / Ils font de l'ombre légère / Bonnement / Pour les bêtes. » Hector de Saint-Denys Garneau, « Les ormes », *Regards et jeux dans l'espace*, suivi de *Les solitudes*, [Éd. originale : Montréal, Fides, 1949], préface de Marie-Andrée Lamontagne, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 41.

implique un détachement graduel d'avec le-vieil-homme-François que symbolise ce doublon chevalin en passe de mourir. Au sujet de ce qui l'attend, cette renaissance à venir, François fait une projection :

> Est-ce qu'un jour, quelqu'un va me dire : Galarneau, c'était comment dans ton temps? […] Dans mon temps! Il restait encore un cheval debout, il s'appelait Martyr, il ne tirait plus rien, mais personne n'avait le courage de l'achever, il mourait de vieillesse à quinze ans, j'en avais vingt-cinq. Dans mon temps, dans mon Amérique à moi, pour être heureux, il fallait être riche, très riche, ou instruit, très instruit, ou crever ou crever des bulles, des rêves, des si. On pouvait écrire des livres aussi. (*SG*, 44)

Et *dans son temps*, c'est justement les livres qui le sauveront. Ses cahiers noircis de peine et de misère, mais qui seront néanmoins publiés (ou du moins, on suppose qu'ils le seront, car cela n'est pas dit dans le roman[380]). Mais avant d'arriver là, François a encore bien des épreuves à franchir. En tant qu'« exilé de l'intérieur[381] », il est à la recherche d'un nouveau « lieu habitable » (« qui ne saurait être l'univers de l'Autre[382] », précise Arguin), puisque son « royaume » actuel est insatisfaisant, comme le laisse sous-entendre l'évocation du matériau rudimentaire et peu attrayant qui en délimite le périmètre : « Moi, je ne suis rien, je ne suis que le roi de mon terrain, *d'une clôture de broche à l'autre*. Le roi du château tout à côté, c'est Martyr […]. » (*SG*, 108. Nous soulignons.) Le nouveau royaume auquel François-l'homme-nouveau aspire d'abord (dans le premier cahier), c'est la lune. Dans son idée, Martyr l'y accompagnerait :

> [I]l ne faut surtout pas faire comme Martyr et attendre la mort en chassant les taons qui sillent. Je vais fermer la porte derrière moi et monter dans la fusée qui m'attend au bout du champ. […] Je pourrai même inviter Martyr à monter à bord de la fusée.

[380] « [C]omme l'observe André Berthiaume […] "À la fin de son récit, François n'a toujours pas franchi le mur. Le futur et le conditionnel, temps de l'anticipation, de l'irréel, indiquent que le vivre aura lieu par delà l'espace du récit, au prochain épisode. C'est donc sur le mode prédicatif que se clôt le roman. On semble avoir pris pour réalité ce qui était textuellement projection désirante dans l'avenir, délire proleptique, fiction au deuxième degré." » André Berthiaume, « Galarneau et le prix des mots », p. 261, dans J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, p. 190.
[381] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 181.
[382] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 231.

> Noé croyait au couple, moi, je crois que nous sommes seuls; Martyr et moi sur la lune, la plus noble conquête de l'homme et vice versa, quatre sabots dans la poussière lunaire. Et si un jour la lune devenait trop craoudée, si les gens s'y pressaient comme à la place Saint-Pierre, on pourrait toujours revenir sur terre, les deux pieds sur terre. Je serais heureux. (*SG*, 63)

Cependant, l'enthousiasme pour ce projet meurt quand la crise existentielle frappe François de plein fouet. S'adressant en imagination à son oncle le taxidermiste, il dit : « Léo, c'est moi que tu devrais empailler. Je vais me faire hara-kiri, tu auras moins de travail. Je veux que tu me places assis sur une chaise de cuisine, dans ta vitrine. Quand Martyr mourra, tu l'empailleras aussi, c'est mon meilleur ami. Tu lui mettras du trèfle dans les oreilles, il adore le trèfle et le chèvrefeuille. » (*SG*, 110) Toujours à la recherche d'un nouveau royaume à habiter, François, l'âme de plus en plus noire, décide de troquer la *clôture de broche* qui entoure son royaume de patates pour des murs de ciment qu'il fait ériger autour de sa maison. Ainsi, seul avec lui-même, il se retrouvera nécessairement « *acculé à l'écriture*[383] », selon la formule originale de Kwaterko, pour tout dire, face à la mort ;

> Aujourd'hui, les blocs de ciment sont à hauteur d'homme, à mi-chemin de ce que j'ai commandé. C'est impressionnant. […] l'idée m'est venue en regardant […] un vieux film avec Douglas Fairbanks jr; le baron, […] *faisait emmurer vivants dans son donjon les chevaliers* des femmes qu'il désirait. Plus tard, on ne découvrait que des os, le baron avait eu la peau. Je me suis dit : Galarneau, tu vas te clôturer, tu vas vivre face à toi-même, ça t'apprendra. Plus question de rêver, d'ethnographier, de voyager, de chanter : tu vas t'enfermer dans la maison, […] *tu feras comme Martyr, tu cligneras des yeux en attendant de mourir*. […] je place mes cahiers à la vue, sur le buffet. Comme ça, en lisant mon livre, ils comprendront que je devais faire quelque chose de constructif, comme de construire un mur. (*SG*, 125. Nous soulignons.)

[383] « Persistante, irréductible, l'écriture finit par être son unique bien […]. Pourtant, il ne s'agit pas d'un réconfort ou d'une délivrance par la création; loin d'exorciser l'angoisse, elle l'avive au contraire. Née d'une conscience malheureuse, l'écriture désobéit à sa visée initiale de libération; désormais, elle devient une blessure, un châtiment, un *mur* […]. » J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 184. L'auteur souligne.

En vérité, ce qui sera réellement *constructif* pour François le héraut — il l'admettra lui-même avec humilité —, ce sera de sortir vivant de cette « drôle de prison » (*SG*, 127) pour aller rejoindre le monde et lui partager le fruit de l'écriture par le biais de la publication de son livre : « J'ai honte de moi. […] Au fond, si j'étais honnête, j'avouerais que *j'ai voulu me passer des autres, seul comme Martyr, impassible, me passer d'eux, me laisser mourir…* même le crayon est devenu lourd à pousser sur le papier. » (*SG*, 132. Nous soulignons.) En définitive, cette expérience de claustration aura été pour le héros « positif[384] » de Godbout l'occasion de renaître à soi-même, comme le souligne Jozèf Kwaterko : « Ce qu'il gagne […] par cette distanciation, c'est que décentré, dépouillé de ses caractères propres, il va pouvoir s'atteindre et se découvrir lui-même à travers sa propre mythologie de citoyen moyen et de Québécois[385]. » Sur le plan de la représentation chevaline, l'emprisonnement aura été l'occasion de rompre décisivement avec le cheval Martyr, alter ego de l'homme-cheval-martyr qu'était François au début de l'aventure, ce qui ne signifie pas pour autant d'en effacer le souvenir, bien au contraire. C'est du moins ce que l'on peut comprendre par la dernière phrase du roman :

> Je reviendrai m'asseoir ici, à la table d'acajou, pour écrire d'autres cahiers, je vais en acheter dix chez Henault's, […] cela va beaucoup mieux, merci (*réchauffe Martyr en passant il doit être transi*) je te verrai demain, j'emprunte l'échelle de Dugas, je fais un saut à l'hôtel Canada, et je m'en vais porter mon livre en ville pour que Jacques, Arthur, Marise, Aldéric, maman, Louise et tous les Gagnon de la terre le lisent… À demain vieille boule, salut Galarneau! Stie. » (*SG*, 158. Nous soulignons.)

*

[384] « Je voulais faire quelque chose de positif, tu comprends. » (*SG*, 123)
[385] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 185.

Force est de constater que la véritable révolution au Québec s'est aussi faite par une autre arme que les bombes feliquistes : l'arme littéraire. D'abord lancée avec fracas dans la mare grenouillère ronflante canadienne-française, la bombe du joual, arme redoutable et destructrice, a fait une brèche dans la conscience endormie des Canadiens français. Après le constat de la mort des premières victimes de la plume joualisante — souvenons-nous du suicidaire Émile Drolet, auteur de « La ville » et de Ti-Jean, scripteur de carnets incendiaires —, on réalise enfin que cette arme ne doit pas être retournée contre le Même, mais plutôt servir de bouclier protégeant l'avancée des combattants. En tant que forme d'expression brutale et impardonnable, le joual a su redonner au peuple la confirmation de sa valeur sur le plan identitaire et l'assurance de la légitimité de ses revendications sur les plans sociopolitiques et culturels. Ce qui semblait être une entreprise échouée chez les « cassés » du début des années 1960, s'avèrera être un moyen de conquête efficace par la suite, comme en témoigne le vif succès de la pièce *Les belles-sœurs* (1968) de Michel Tremblay[386]. De simple arme linguistique qu'elle était, la parole joualisante, « signe d'affirmation de soi, y compris l'affirmation de ses carences mêmes[387] », accèdera graduellement à une notoriété nouvelle en se narrativisant. Désormais, le joual s'incarnera dans la forme d'un personnage joualisant que l'on retrouvera dans quelques récits ayant pour décor le Québec des années 1970.

Retenons enfin de cette partie sur les récits de conquête révolutionnaire que, dans tous les cas de figure, le cheval est associé à un mouvement conduisant toujours, momentanément du

[386] « La popularité des *Belles-Soeurs* s'est répandue à travers le Québec comme une traînée de poudre. Des groupes de comédiens professionnels ou amateurs, étudiantes ou femmes d'âge mûr, la jouèrent en diverses régions du pays, dans les écoles, dans les collèges comme dans les centres culturels municipaux, confirmant le fait que Tremblay, en apportant le peuple au théâtre, avait de quelque façon apporté le théâtre au peuple. Aussi peut-on parler désormais d'une postérité de Tremblay, pour laquelle l'utilisation du joual ou du langage populaire québécois apparaît comme une nécessité inhérente à la description des réalités de ce pays. » Alonzo Le Blanc, « Les belles-sœurs », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 96.
[387] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 252.

moins, à une forme d'exil : Éthel et le terroriste de Jasmin en cavale à New York à bord d'une picouille; le révolutionnaire d'Aquin à bord d'un cheval à Troie en Suisse; le pseudo-révolutionnaire de Poulin en ballade sur les Plaines d'Abraham à bord d'une calèche tirée le philosophique équidé Platon; Martyr accompagnant François sur la lune dans la fable de Godbout. En somme, dans ces récits, le motif de l'exil se trouve mis en image par le biais d'une représentation chevaline de type hippomobile (cheval-voiture/en voiture). Ce type de figuration rend bien compte du sentiment des protagonistes d'être à l'étranger en eux-mêmes et en leur propre pays. Pour retrouver cet accord avec soi-même et avec le monde qui les entoure, il leur faudra construire un « royaume[388] » à la mesure de leurs aspirations.

3.3.3 Du joual de la contestation à la contestation du joual (1970-1973)

3.3.3.1 Du joual de la contestation…

Après les personnages colonisés de type « cassé » ou « révolutionnaire » viennent des protagonistes associés de près ou de loin au néo-nationalisme québécois qui, au sein des récits, sont identifiés au mouvement culturel joualisant caractéristique des années 1960 et au début des années 1970. Dans certains cas de figure, la référence au joual ne sert qu'à signaler l'appartenance d'un personnage à une société distincte, comme c'est le cas dans *L'incubation* (1965) de Gérard Bessette. Alors que Gordon Blackwell s'arrête distraitement au milieu de la chaussée dans une rue de Montréal (« Maudit baptême (fouillant paniquement dans ses poches) maudit baptême où est-ce que j'ai bien pu fourrer[389] »), un taxi se voit forcé de freiner brusquement. Le conducteur « vien[t] joindre ses baptêmes aux siens l'enguirlandant nous

[388] Un royaume, comme il s'en trouve dans *Mon cheval pour un royaume* et *Salut Galarneau!*...
[389] Gérard Bessette, *L'incubation, roman*, Montréal, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose II », 1965, p. 19.

enguirlandant tous deux en un joual impeccable[390] ». Outre le « taxi joualisant[391] » de Bessette, on trouve un poète joualisant dans *Maryse* (1987), roman du genre *campus novel* où Francine Noël trace « un portrait drôle et féroce de sa propre génération, qui est passée par Mai 1968, par la fondation de l'UQAM en 1969, par la crise d'Octobre, par le militantisme de gauche et surtout par la libération de la femme[392] » précisent les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*. Adrien Oubedon « ne faisait pas qu'écrire des poèmes, indique le narrateur, il se livrait par moments à la trivialité bestiale et, quand il avait bu, il parlait une prose très quelconque et joualisante[393] ». Il s'agit somme toute d'un personnage un peu ridicule, mais jouissant néanmoins d'un capital symbolique certain : « Maryse avait toujours imaginé Oubedon sous les traits d'Émile Nelligan, mais il était gros et très quelconque. Ça ne faisait rien; il était tout de même poète, vivant, et assis en face d'elle[394]. » Inscrite à la maîtrise en « littérologie », Maryse s'identifie aux personnes de son entourage qui parlent « un jargon mi-révolutionnaire, mi-scientifique attribué aux étudiants et aux professeurs de la jeune UQAM[395] ». La problématique de la langue joual de la période de la Révolution tranquille transparaît dans une scène où elle dialogue avec un personnage imaginaire, le génie de la langue, « représentant du bon-parler-français[396] », sorte de surmoi qui s'autorise à juger sévèrement la manière dont s'exprime son interlocutrice, lui reprochant son « joual natal », ses « canadianismes de bon et de mauvais aloi », son « dialecte », son « patois », commentaires désobligeants auxquels elle répond par une

[390] G. Bessette, *L'incubation,* p. 19.
[391] « [N]ous déambulions toujours rue Craig à moins que ce ne fût Dorchester là où le taxi joualisant nous avait si copieusement enguirlandés […] » (G. Bessette, *L'incubation,* p. 25. L'auteur omet le point final.); « le chauffeur joualisant dans les deux langues » (*Ibid*, p. 107, l'auteur omet le point final)
[392] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 540.
[393] Francine Noël, *Maryse*, Montréal, VLB Éditeur et Francine Noël, 1987, p. 77.
[394] F. Noël, *Maryse*, p. 75.
[395] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 541.
[396] F. Noël, *Maryse*, p. 57. Les autres citations de ce passage se trouvent aux pages 56-57.

question vitriolique : « Qu'est-ce que tu fais icitte, le smatte? J't'avais pourtant dit de chrisser ton camp[397]! »

Il se trouve dans le quatrième roman de Jacques Godbout une entité figurative anthropomorphe qui, non seulement s'exprime en joual, mais est joual elle-même. Voyons ce qu'il en est de ce cas de figure unique en littérature québécoise.

3.3.3.1.1 *D'Amour, P.Q.* (1972) de Jacques Godbout

Publié cinq ans après *Salut Galarneau!*, le roman *D'Amour, P.Q.*[398] (1972) s'inscrit lui aussi dans la veine néo-nationaliste. À la fin de son deuxième cahier, François Galarneau avait exprimé un souhait : « Je sais bien que de deux choses l'une : ou tu vis, ou tu écris. Moi je veux *vécrire* […]. » (*SG*, 157. L'auteur souligne.[399]) C'est ce programme de *vécriture* que réaliseront les personnages écrivains du récit subséquent. Avec eux, la révolution sociale et politique passe par l'amour (« que la voix du Kébek soit une bombe d'amour », *DPQ*, 63), et c'est au lit qu'ils rédigeront la fin du manuscrit. Qui sont-ils? « Écrivain, poète et romancier » dont « l'éloge n'est plus à faire » (*DPQ*, 147), Thomas D'Amour est le « PERSONNAGE PRINCIPAL » de l'histoire (*DPQ*, 11. Les majuscules sont de l'auteur.). Il a rédigé le manuscrit d'un roman que dactylographie Mireille, une secrétaire de l'université qui fait de la saisie de texte (thèses, articles, poèmes, romans) pour arrondir les fins de mois. Spontanée et débordante de vie,

[397] F. Noël, *Maryse*, p. 256.
[398] Jacques Godbout, *D'Amour, P.Q., roman*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1972], Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1983, 156 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DPQ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[399] « Chez nous, écrire c'est vivre, se défendre et se prolonger » écrivait Lionel Groulx en 1917. Lionel Groulx, « Une action intellectuelle », *L'Action française*, 1917, p. 34, dans Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933), « Le nationaliste, l'individualiste et le marchand »*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2010, p. 267.

cigarette au bec et « du nêle pouliche américain » sur les ongles (*DPQ*, 17), Mireille s'exprime dans un idiome plein de verdeur. Truculent à souhait, son joual (mélange de français et d'anglais farci de jurons, de blasphèmes et de propos orduriers) contraste joyeusement avec la langue châtiée de l'« Auteur » qu'elle critique avec humour : « C'est ce que j'appellerais de la littérature de Haute Classe, même si ça manque un peu de prétention parce que le vocabulaire est trop simple… Je ne sais pas ce qu'il dirait, l'Auteur, si j'en sautais des bouttes icitte et là? » *DPQ*, 24) Cependant, sa critique ne vise pas que le style de l'écrivain. Ce qu'elle dénonce surtout, selon Yvon Bellemare, c'est « l'aliénation asservissante de ses écrits[400] ». En effet, selon elle, l'« *[o]stid'grand singe*[401] » à D'Amour (*DPQ*, 24. L'auteur souligne) est colonisé jusque dans son imagination, sa prose ne donnant lieu qu'à des récits désincarnés : « MIREILLE (*debout sur son tabouret*) : J'ai mon voyage! Bordel! Thomas D'Amour a fait un trippe mystique, yé toute foké c'est pas possible, après lui le déluge, vas-tu me raconter l'histoire des cathédrales? Je lui tape un autre chant, si c'est pas mieux il va se le D-A-C-T-Y-L-O-G-R-A-P-H-I-E-R LUI-MÊME! » (*DPQ*, 26. Les majuscules sont de l'auteur.)

Ce que (se) *tape* Mireille au moment de cette crise de nerfs, ce sont les aventures d'un certain personnage nommé Imroul Kais rédigées en six « chants ». Calquée sur une certaine littérature étrangère, cette manière d'écrire paraît totalement indigeste à la secrétaire qui rend un verdict implacable : « [Ç]a ne va pas se vendre cette affaire-là! sartain, ma catin! Pourquoi qu'il écrit pas un roman policier! Verra! Moi, si j'avais son talent… » *DPQ*, 22) Le récit de l'Auteur met en scène un type de cheval qui n'a rien de canadien, encore moins de québécois, en témoigne

[400] Yvon Bellemare, « D'Amour, P.Q. », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, Montréal, Fides, 1984, p. 207.
[401] Sur la figure du singe associé à la notion d'aliénation culturelle, on se souviendra de ce passage du *Joual de Troie* de Jean Marcel : « Quand on est libre, en principe on n'est plus des singes. La liberté suppose seulement que nous pouvons réviser pour nous-mêmes le présent en fonction des fidélités à la dimension historique de notre *être*, et par conséquent de notre *devenir*. » J. Marcel, *Le Joual de Troie*, p. 114. L'auteur souligne.

ce passage parmi d'autres qui ne manque pas de faire réagir Mireille (« Ostie, c'est pas fini, mais c'est assez. » *DPQ*, 48) : « "[L]es chevaux beiges et blancs d'Imroul veillaient […], courant ici et là pour éloigner les vautours et les corbeaux, hennissant au moindre bruissement de feuille, soufflant vers les nuages pour que les derniers rayons du soleil réchauffent les parois de l'abri qui peu à peu devenait couleur de vin, de sang, d'encre, de suie…" » (*DPQ*, 48) Etc.[402] Mireille ne se réconciliera vraiment avec Thomas D'Amour qu'au moment où celui-ci consentira, de chapitre en chapitre[403], à adopter un style plus moderne qui correspond mieux à l'horizon d'attente du public québécois. Ce moment coïncide avec celui

> OU [*sic*] L'AUTEUR AURA ENFIN L'OCCASION DE SE DÉFENDRE MAIS AUSSI DE VÉRIFIER LES QUALITÉS SOUVERAINES DU MATELAS POSTUREPEDIC DE SEALY CAR *MIREILLE EST DE COMMERCE AGRÉABLE MALGRÉ DES ÉCARTS DE LANGAGE QUI FONT PENSER À UN JOUAL QUI SE CABRE QUAND UN CHEVAL EST ATTAQUÉ* DONC L'AUTEUR VA TENTER UNE VERSION AMÉRICAINE POUR PLAIRE À MIREILLE QUI TRANSPORTERA DOUZE CANETTES DE BIÈRE GLACÉE DU FROMAGE D'OKA Y ZAURAIENT FAIM DU PAPIER LA MACHINE À ÉCRIRE QUI ÉCRASERA L'OREILLER LES JAMBES REPLIÉES À L'INDIENNE CEPENDANT QUE L'AUTEUR GRIFFONNE RELIT DÉCHIRE DICTE COPIE ÉCOUTE PÈTE MANGE BOIT ÉCRIT MIREILLE DANS CETTE POSITION CRÉE LE MOT TAPUSCRIT DE TAPER À LA MACHINE ET DE MANUSCRIT LE FRUIT DE LEURS ENTRAILLES EST BÉNI MAIS MARIETTE REVIENT À TEMPS POUR LEUR RAPPELER QUE LA CUISINE À L'AIL VAUT BIEN LA LITTÉRATURE AU LIT (*DPQ*, 65. Les majuscules sont de l'auteur, l'italique est de nous.)

Cette femme-jouale *qui se cabre* en viendra à revendiquer le droit de tenir la plume : « TABARZAN! […]. Thomas, […] après souper, nous avons un chapitre à écrire, épis cette fois je vais le dicter, toi tu vas dactylographier, chacun son tour à l'aviron sacrament! » *DPQ*, 116. Les majuscules sont de l'auteur, comme dans les prochaines citations.) Cette dernière partie du

[402] Voici les autres extraits du même type : « Imroul mit pied à terre car les chevaux n'en pouvaient plus […]. » (*DPQ*, 46); « [T]urban noué serré, cimeterre levé, sur un cheval fou les flancs piqués; les ennemis fuient, on égorge les survivants, j'ai essuyé le chimchir sur ma veste ensanglantée… » (*DPQ*, 49); « [l]es chevaux peuvent bien hennir, piaffer, courir, Imroul et Manât sont partis dans les déserts de mica et des prairies d'orchidées […]. » (*DPQ*, 56); « Imroul, traversant à cheval les frontières d'Europe, le sabre au clair […]. » (*DPQ*, 113)

[403] « Selon Godbout, le premier texte ressemble à ceux qui s'écrivaient vers 1957-1958, alors que le dernier s'apparente davantage à la mode des années 1970. » Y. Bellemare, « D'Amour, P.Q. », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, p. 207.

récit traite de l'engagement politico-littéraire nationaliste des personnages « MIREILLE » et « TARZAN » qui ont à cœur de « faire cet ostie de Pays » (*DPQ*, 127). Sur le plan formel, il se traduit par l'insertion dans la diégèse de sept communiqués de style felquiste signés « NOUS VAINCRONS! ». Comme le souligne Yvon Bellemare, « la quête amoureuse se présente comme un tremplin qui met en relief l'objet le plus important : l'expression ou la libération par l'écriture[404] ». Dans cette optique, amour et littérature se conjuguent pour aboutir à l'affirmation de nouvelles « valeurs propres à la société québécoise[405] » et, ultimement, à « la réalisation du dessein national[406] ».

Ainsi se clôt le deuxième « roman heureux[407] » de Jacques Godbout, en témoigne ce cri de joie du narrateur du roman mis en abyme : « Je suis celui qui t'aime et qui ne sait plus comment te le dire, […] je jumpe, *je cavale*, je cours […]. » (*DPQ*, 134. Nous soulignons.) Ce que Jacques Pelletier écrivait au sujet de *Salut Galarneau!* peut fort bien s'appliquer à *D'Amour, P.Q.*, à savoir que « [l]a phase du doute, de l'irrésolution, de la passivité, traits qui caractérisent les héros des romans précédents est terminée et a fait place à une nouvelle période marquée par l'affirmation positive de soi et par la fierté individuelle et collective[408] ». Cette affirmation identitaire positive et la fierté qui l'accompagne est on ne peut mieux exprimée par une combinaison de synecdoques et de métaphores chevalines présente dans le « COMMUNIQUÉ N^{O} 1 DE LA CELLULE D'AMOUR » du chapitre final de l'œuvre composée par Mireille. Cette dernière

[404] Y. Bellemare, « D'Amour, P.Q. », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, p. 208.
[405] Y. Bellemare, « D'Amour, P.Q. », p. 208.
[406] Y. Bellemare, « D'Amour, P.Q. », p. 208.
[407] « J'écris […] *Salut Galarneau!* (le premier roman heureux) et… me voilà dans le TEXTE NATIONAL! » J. Godbout, « Écrire », dans *Le Réformiste*, p. 153 (les majuscules sont de Godbout), dans J. Pelletier, *Le roman national,* p. 74.
[408] J. Pelletier, *Le roman national,* p. 76. L'auteur souligne.

retrace de façon imagée le trajet parcouru par la collectivité québécoise depuis le temps de la colonisation (peuple-âne bête) jusqu'à celui de la libération (peuple-cheval victorieux) :

> Un jour, j'ai entrepris le tour du monde à dos d'âne. Je me suis échappé à dos d'âne parce que j'en avais assez d'avancer à dos d'hommes […]… *Je suis un trot, je suis un pet, je suis une sangle tendue sur du poil gris humide, je suis bête comme un âne, je suis un âne à dos d'enfant*, un enfant le dos au mur…
>
> Je suis dans un restaurant de la rue Rachel […]. Il fait chaud, leur cul pue, la radio crache les résultats des courses à Blue Bonnets, les chevaux sont essoufflés, *je suis un cheval essoufflé, je suis à dos de cheval, je me suis échappé du peloton, j'ai galopé devant l'estrade d'honneur, je suis un harnais, je suis un mors, je suis un naseau fébrile, je suis écume bleue, je suis une selle serrée sur du poil brun humide, je rapporte du sept pour un, je rends heureux, je suis revenu à l'écurie*, je suis dos à un mur lavé à la chaux, mais il y a à manger dans l'auge. (*DPQ*, 128-129. Nous soulignons.)

3.3.3.2 … à la contestation du joual

Outre cette exceptionnelle Mireille à la chevelure flamboyante[409], il se trouve donc peu de personnages joualisants dans les récits de la littérature québécoise, ce qui surprend si l'on considère la forte popularité qu'a connue le thème joual au Québec dans les années de la Révolution tranquille. Cela s'explique sans doute par le fait qu'après l'aventure révolutionnaire de *Parti pris* (1963-1968), les intellectuels et écrivains impliqués dans ce mouvement en sont rapidement venus à renoncer à leur « engagement pour le joual[410] » puisque cette forme langagière ne représentait pour eux qu'une étape transitoire menant à l'émancipation. De fait, les

[409] À l'instar de la plupart des personnages féminins chevalins de la littérature québécoise de la modernité, Mireille est rousse : « Sous ses cheveux ébouriffés, sa tête de zoulou rousse dodeline en cadence […]. » J. Godbout, *D'Amour, P.Q.*, p. 27. Voir Élise Salaün au sujet de la symbolique de ce type de chevelure (*Oser Éros*, p. 159-160).
[410] L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 85.

partipristes ne voulaient pas « faire une littérature en joual, mais […] utiliser ce langage pour mieux le dénoncer[411] », comme l'explique clairement Lise Gauvin :

> L'erreur trop souvent commise à propos de *Parti pris* a été d'enfermer le groupe dans des revendications purement linguistiques. Le joual piaffant et hennissant qui soudain fit irruption sur les traces encore fraîches du Frère Untel ne manqua pas d'étonner le public lecteur du temps qui en fit son cheval de bataille. […] Dans cette galopade effrénée on en vint, comme c'était à prévoir, à oublier le point de départ de l'aventure; d'une conséquence (l'utilisation du joual par les écrivains) on fit un but (la littérature joualisante). Cette méprise eut la vie longue[412].

En effet, certains écrivains n'hésiteront pas à réduire le joual à un simple procédé textuel très vendeur[413]. D'autres encore en feront « une finalité et le symbole de la souveraineté culturelle[414] » en le grandissant, le magnifiant, en le dotant de privilèges, explique Gauvin. Citant un extrait de l'article d'André Major « À joual donné, il faut (quand même) regarder les dents », elle signale qu'« [u]n danger de complaisance guette les partisans du joual, danger qui consisterait à faire de l'image d'une décadence "la langue de culture et de communication par excellence qui doit durer et nous personnifier une fois pour toutes"[415] ».

Enfin, la critique la plus virulente du mouvement joualisant vient assurément de la plume de Jean-Marcel Paquette, critique littéraire et professeur à l'Université Laval. En 1973, il publie

---

[411] L. Gauvin, « Les romans de Parti pris ou le difficile accès à la parole », p. 107.
[412] L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 55. Voir également Lise Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 80.
[413] Le cas du roman *Pleure pas, Germaine* (Montréal, Éditions Parti pris, 1965) de Claude Jasmin a été bien documenté par Lise Gauvin dans « Littérature et langue parlée au Québec ». On y trouve par exemple le résumé d'une critique signée André Major au sujet de l'article « Le populisme » (*le Petit Journal*, 4 juillet 1965, p. 24) : « Le rédacteur de Parti pris devenu critique littéraire au Petit Journal reproche à Jasmin d'avoir sacrifié sa voix à celle de son personnage, d'avoir sombré dans le réalisme ou le populisme qui est un réalisme baroque. » (L. Gauvin, « Littérature et langue parlée au Québec », p. 103). Ou encore, cette critique formulée par Jacques Godbout : « Depuis Claude-Henri Grignon, en passant par Gabrielle Roy pour finir par Claude Jasmin, les romanciers populistes d'ici se sont servis du joual comme des conservateurs, de façon stylistique. » Jacques Godbout, « Une raison d'écrire », *le Devoir*, 30 octobre 1965, p. 17, dans L. Gauvin, « Littérature et langue parlée au Québec », p. 104.
[414] L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 88.
[415] L. Gauvin, « Littérature et langue parlée au Québec », p. 105, citant André Major, « À joual donné, il faut (quand même) regarder les dents », *le Devoir*, 14 novembre 1969.

sous le pseudonyme de Jean Marcel un essai retentissant intitulé *Le joual de Troie* dans lequel il traite de la problématique du joual[416], ouvrage qui lui méritera le prix France-Québec[417]. Selon sa thèse, le procès de valorisation de l'idiome joualisant au Québec a un effet néfaste en ce qu'il abolit la conscience de sa véritable nature, soit celle d'une langue excrémentielle[418] : « Puisqu'on a les deux pieds dans la marde, on y reste ou on en sort […]! Si on décide d'y rester, on ne va tout de même pas passer son temps à faire l'apologie de la marde[419] avant qu'elle ne nous recouvre jusque par-dessus la tête, ça serait pas sérieux[420]. » De son point de vue, les Canadiens français — comme les Troyens de la mythologie gréco-romaine —, sont sur le point de recevoir un « *cadeau grec*[421] » qui causera possiblement leur perte à moyen ou à long terme (dans le court terme, tout le monde se réjouit, bien sûr) :

> Pendant qu'on nous flatte un peu trop de tous côtés […] sur notre spécificité culturelle, sur notre « belle petite langue adaptée à notre réalité nord-américaine », tout contents de nous-mêmes, nous risquons d'oublier que l'Amérique n'est pas encore à nous, qu'il ne tient pas encore à nous de l'aménager à notre façon et que […] « nos compatriotes sont pauvres dans un pays riche, citoyens de seconde classe

[416] Le livre est « une brillante réponse » (Lise Gauvin) à deux essais publiés en 1971, celui d'Henri Bélanger (*Place à l'homme, éloge du français québécois*, Montréal, H.M.H., 1971, 254 p.) et celui de Giuseppe Turi (*Une culture appelée québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1971, 133 p.). L. Gauvin, « Littérature et langue parlée au Québec », p. 96.

[417] Yolaine Tremblay, *Du Refus global à la responsabilité entière. Parcours analytique de l'essai québécois depuis 1948*, Sainte-Foy (Québec), Les éditions Le Griffon d'argile inc., 2000, p. 139.

[418] Dès 1965, Laurent Girouard écrivait déjà à ce sujet : « Le roman me force à demeurer les deux pieds dans marde. petite [*sic*] parenthèse : plusieurs me font remarquer que nos écrits sont facilement excrémentiels. Normal, normal! Les psychanalystes diront... Mais plus sérieusement, j'oserais affirmer qu'il nous a été plus facile de prendre possession de notre marde pour la lancer à la face des bourreaux. Comme des enfants. fin [*sic*] de la parenthèse. » Laurent Girouard, « Considérations contradictoires », *Parti pris*, vol. 2, n° 5, janvier 1965, p. 9.

[419] Comme le disait André à Laïnou : « Le chemin de l'absolu passe par la marde… » Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, [Éd. originale : Paris, Les Éditions Gallimard, 1973], Paris, Les Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2015, p. 132.

[420] J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 131.

[421] « On connaît la légende, je la rappelle quand même brièvement, écrit Jean Marcel. Pendant le siège de Troie, jugeant qu'il avait assez duré, le bon Ulysse décida d'introduire chez l'ennemi un immense cheval de bois. Les Grecs firent mine d'abandonner le siège de la ville, et à la faveur de la nuit les Troyens attirèrent dans leurs murs la grosse bête amusante. Et ils s'amusèrent, en effet, à danser et à boire toute la nuit, contents de voir partir les Grecs et surtout d'avoir reçu d'eux en cadeau le gros cheval de bois. On appellera ça plus tard *faire un cadeau grec*. Car une fois dans la ville, la fête terminée, le ventre du cheval s'ouvrit, et que vit-on apparaître? Ulysse et ses soldats qui purent ainsi mettre fin à la guerre en mettant à sac la ville de Troie. Les Troyens n'eurent jamais plus l'occasion de se méfier des cadeaux grecs, car de Troyens il n'en resta plus un seul dans Troie. » J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 11. L'auteur souligne.

> dans leur propre cité, forcés de travailler dans la langue des maîtres, étrangers sur le sol même de leur patrie, déchirés entre ce qu'ils sont et ce qu'ils voudraient être »[422].

Ainsi la question qui se pose, brûlante, est la suivante : « Pourquoi a-t-on intérêt tout à coup à brandir le mythe d'une "langue québécoise" si on ne tient aucun compte des conditions réelles d'existence de ceux qui la parlent[423]? » Une réflexion d'André Major apporte un élément de réponse. Selon lui, « nous avons besoin — étant donné notre statut de provinciaux culturellement et politiquement indéterminés — […] de tels mythes pour essayer de nous saisir tels que nous sommes ou croyons être[424] ». Cependant, cela consiste en un leurre, car la mythification « nous dispense d'aller au cœur de nous-mêmes, sans détour ». Autrement dit, G.-André Vachon le résume bien, « [c]omme jadis l'unanimité catholique […] le joual est l'objet d'une croyance. Pouvoir de l'idéologie, qui annule le témoignage des sens[425]! » Le mythe ou l'idéologie joualisante tend en définitive à « fai[re] écran entre l'état réel et la conscience possible qu'on peut avoir de cet état[426] », précise Jean Marcel. Dans le cas du joual, poursuit-il, « le *réel* […] n'est pas qu'on ait créé une langue, si fine soit-elle, mais qu'elle ne trouve à exercer aucun pouvoir politique[427] et économique réel[428] ».

---

[422] J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 12. La citation est de François Aquin, discours prononcé à l'Assemblée Nationale, 3 août 1967, dans *l'Histoire 1534-1968*, p. 560.
[423] J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 12.
[424] André Major, « Pour une lecture des œuvres québécoises : André Major », *Québec français* [En ligne], n° 16, novembre 1974, p. 21, https://id.erudit.org/iderudit/56867ac (page consultée le 3 mars 2017). La prochaine citation se trouve à la même page.
[425] G.-André Vachon, « Le colonisé parle », *Études françaises* [En ligne], vol. 10, n° 1, février 1974, p. 68, https://id.erudit.org/iderudit/036567ar (page consultée le 25 février 2017).
[426] J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 12-13.
[427] À ce sujet, on se souviendra des propos d'Hubert Aquin : « Le Canada français, culture agonisante et fatiguée, se trouve au degré zéro de la politique. […] La réussite de nos politiciens au fédéral a reposé sur leur déglobalisation culturelle. Leur "inexistence" a été à l'image de *la culture harnachée qu'ils représentaient* et qu'ils se sont à peu près tous empressés de "fatiguer" encore plus en la folklorisant […]. » Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté* [En ligne], vol. 4, n° 23, Mai 1962, p. 323, https://id.erudit.org/iderudit/59892ac (page consultée le 14 octobre 2017). Nous soulignons.
[428] J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 13. L'auteur souligne.

Outre les essayistes, d'autres écrivains ont dénoncé sur le plan de la fiction l'« idéologie folklorisante[429] » jouale. C'est le cas de Réjean Ducharme et de Marie-Claire Blais qui, la même année où paraît *le Joual de Troie* de Jean Marcel, mettent en scène des « écrivains joualisants[430] » décadents.

3.3.3.2.1 *L'hiver de force* (1973) de Réjean Ducharme

En sa qualité d'œuvre ouverte, *L'hiver de force*[431] (1973) de Réjean Ducharme résiste à toute tentative d'explication définitive[432]. Ainsi, l'interprétation que nous proposons des chevaux du « récit[433] » ne saurait épuiser le sens de la fable ducharmienne. À ce sujet, deux constats s'imposent d'emblée. Primo, la thématique jouale, omniprésente, sert à dépeindre (sourire en coin) « la faune contre-culturelle montréalaise des années soixante-dix[434] » et, plus largement, le contexte idéologique de l'époque. Secundo s'y trouvent de nombreux personnages anthropomorphes aux allures chevalines et au parler « joual » évoluant au sein d'une petite société équine, trait caractéristique de la troisième série culturelle (figure du peuple-cheval).

---

[429] L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 89.

[430] « L'écrivain joualisant risque de desservir le "peuple" en le privant définitivement d'une élite et d'un exemple linguistique dont il a grand besoin afin de fortifier sa motivation envers une langue apparemment étrangère et inférioriséе en terre américaine […] L'écrivain qui voudrait soigner le peuple en attrapant sa maladie risquerait d'en crever avec lui. » Gilles-R. Lefebvre, « Faut-il miser sur le joual? », *le Devoir*, 30 octobre 1965, p. 16, dans L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 196.

[431] Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, [Éd. originale : Paris, Les Éditions Gallimard, 1973], Paris, Les Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2015, 273 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[432] Pierrette Boivin, « Une histoire d'auto-exclusion. *L'hiver de force* (1973) », *Nuit blanche* [En ligne], n° 124, 2011, p. 45, https://id.erudit.org/iderudit/65137ac (page consultée le 23 février 2017).

[433] « Les quatre premiers livres de Réjean Ducharme portent la mention "roman"; le cinquième, *L'Hiver de force*, s'appelle "récit". Pourquoi ce changement d'appellation? » Gilles Marcotte élucide cette question aux pages 115-120 de son essai *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois* (1976).

[434] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 161.

De quoi s'agit-il? En ouvrant le livre, nous entrons dans l'univers d'André et Nicole, frère et sœur dans la vingtaine, tous deux formés à l'École des Beaux-Arts, qui vivotent de petits contrats de traduction et de correction d'épreuves. Leur histoire nous est révélée par le récit qu'en fait André, narrateur autodiégétique. Au centre de leur modeste appartement trône « une TV » (*HF*, 32) qu'ils regardent à cœur de jour, une Admiral Cascode 1957 qui « continue de capter, sans neige et sans antenne, les quatre canaux de Montréal » (*HF*, 32) : « Inutile de regarder au 6 et au 12; c'est toujours les mêmes histoires hérotiques de détective, soldats, cow-boys. Essayons le 2. » (*HF*, 33) Au canal 10, ils écoutent « Le Ranch à Willie » : « Des bonnes chansons de cowboys, des bonnes farces, j'ai un fonne noir. » (*HF*, 122) Outre la télé, c'est la lecture de *La flore laurentienne*[435] qui captive l'attention du couple et l'entraîne sur la voie de la procrastination. Pourtant, Nicole et André aiment bien leur travail de réviseurs qu'ils font pour le compte de Roger Degrandpré des « Petites Éditions... » (*HF*, 120), comme en témoigne ce passage plein d'entrain et de gaité :

> Il faut que ça roule! Les fautes, il faut que ça saute! […] Plus qu'on en trouve plus qu'on est content : ça va lui montrer à Roger comment qu'ils méconnaissent leur grammaire, lui et *ses preux chevaliers de la survivance française!* Quel fonne noir! On ne peut pas s'empêcher, c'est trop bon, de corriger les rares phrases sans défaut. Pourquoi se priver? Qu'est-ce qu'on risque? Ils ne sont pas assez futés pour voir la différence, anyway! Et puis depuis le temps que Roger fait son frais avec nous, qu'il joue au supérieur condescendant, au protecteur patient, on mérite bien ça! (*HF*, 71. Nous soulignons.)

En plus de ces activités, André et Nicole s'occupent à « parl[er] pour ne rien dire » (*HF*, 30), « à ne rien faire » (*HF*, 31) ou à se promener sous la ville à bord du métro « qui [va] nulle part » (*HF*,

[435] « En 1935 paraît la *Flore laurentienne* du frère Marie-Victorin; un fort volume de 916 pages avec ses 22 cartes, ses 2 800 dessins […] et la recension de 1 917 espèces végétales […]. […] malgré la rigueur scientifique propre à l'élaboration et à la rédaction de ce genre d'ouvrage, l'auteur a su garder vivante l'émotion poétique inhérente à la découverte et à l'observation des merveilles de la nature. » (Roger Chamberland, « Flore laurentienne », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne]) Expliquant ce qui les motive à s'abîmer dans cette bible de la botanique québécoise, André écrit : « [C]'est le langage des fleurs qu'on cherche. » (*HF*, 68)

31). Ce mode de vie les réjouit au plus haut degré, les comble de fierté. Cependant, certains jours, le besoin d'amour est plus grand que celui de *ne rien faire*. Alors ils téléphonent à leur amie « peintre-spécialiste » (*HF*, 19) Laïnou pour « lui demand[er] comment ça va avec les confrères, les critiques, les fonctionnaires, enfin tous les requins de sa mythologie » (*HF*, 20), pour l'encourager à ne pas « se dégonfler » (tout en croyant qu'elle « trouv[erait] quelque chose qui ne finirait pas par prendre… » *HF*, 20). Malgré toute l'affection qu'ils ont pour elle, ils digèrent plutôt mal son « triomphe » (*HF*, 21) (ou plutôt, la distance qu'il met entre eux et elle) :

> Nous on a si hâte qu'elle soit partie, qu'elle expose à Brasilia, à Paris, tout partout. Tout ce qu'on faisait avec elle, on est capable de le faire tout seuls. Personne n'a besoin *d'une femme peintre montée sur ses grands chevalets* pour aller à Maskinongé sur le pouce, au Forum voir jouer nos frères Mahovlich, au Café 79 prendre un Bloody Mary. Et puis alors c'est agaçant à la fin cette façon qu'elle a, même au téléphone, de *parler tantôt joual avec l'accent parisien tantôt vice versa*, c'est catégoriquement insupportable. (*HF*, 20-21. Nous soulignons.)

D'ailleurs, son « Monsieur » (l'« Idéaliste » qui « pissait en blasphémant tout son joual » tellement il ne pouvait pas les « sentir » *HF*, 184) leur est plutôt antipathique. En vérité, Laïnou, ce n'est rien à côté de Petit Pois, surnommée la Toune (Catherine Marchand de son vrai nom), véritable déesse (chevaline, bien sûr) :

> Soudain, tout à coup, brusquement, de nulle part, comme portée par sa robe longue, qui roule des vagues blanches à ses pieds, notre belle amie traverse la rue. C'est beaucoup trop, c'est trop magique, ça coupe le souffle […].
>
> — Ah mes trésors! Quelle bonne apparition vous êtes! […]
>
> — Ah raconte, parle, dis-nous tout! Tout tout tout!
>
> — Tout à l'heure! J'appelle Roger, *je dételle* puis je reviens! Sand by! Elle est trop too much ma robe, hein?
>
> — Elle est très belle mais tu es mieux qu'elle.
>
> Elle s'est mis des jeans et *une veste de cowboy*. […] Elle se roule par terre avec le chat dans les bras; toutes sortes de brins d'herbe et de poussière se mêlent à *sa crinière, si soignée, si lustrée*. (*HF*, 180. Nous soulignons.)

La Toune est une vedette de cinéma québécoise, comme le rapporte André dans son récit : « Son dernier film, *As-tu fou ou froid?* ("Quel beau titre!" s'écrie Nicole, experte), a été choisi […] pour être présenté à la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes… » (*HF*, 181) Petit Pois n'est pas peu fière d'elle-même. Théâtrale, elle s'exclame :

> On va leur montrer, aux Français, où qu'on se la met, leur petite culture bourgeoise florissante au Père-Lachaise! On va leur en faire des *colons*, de la *neige*, des *Maria-Chapdelaine*! Dans dix ans, c'est eux qui vont se mettre à nos genoux pour qu'on les civilise! Leurs enfants vont apprendre la grammaire joual puis c'est les pièces de Michel Tremblay qui vont les faire flipper à la Comédie-Française! (*HF*, 181. L'auteur souligne.)

Bien sûr, en tant qu'ambassadrice de la « quhébétude » (*HF*, 71), elle maîtrise parfaitement la langue de son groupe d'appartenance, le « Joual d'élite des adeptes de la CCC, la Contre-Culture de Consommation[436] », comme le souligne Lise Gauvin. « Petit Pois nous a tout bien expliqué, raconte André en employant un chiasme amusant : hier elle *flippait* à cause qu'elle était *high*; ce soir elle était *down* à cause qu'elle faisait un *bad* trip[437]. »

Mais qu'importe sa langue racée et son pedigree de starlette. Pour André et Nicole, la Toune est adorable et adorée comme le veau d'or. Ils ont faim et soif d'elle. Lorsqu'elle daigne leur rendre visite (« Elle était venue pour cinq minutes, c'est tout. » *HF*, 118), ils usent du meilleur moyen pour la retenir qui est de « lui pos[er] les bonnes questions » (*HF*, 118) : « Une fois *montée sur les grands chevaux de toutes les carrières et professions qu'elle doit mener de front*, elle n'est pas stoppable. […] "Qu'est-ce que c'est pour toi faire un film? Est-ce une sorte d'exploit qui totalise ta singularité, ou un autre bout de chemin absurde dans l'aventure insignifiante du devenir humain?" » (*HF*, 118. Nous soulignons.) De fait, ils l'aiment au point de

[436] L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 89.
[437] R. Ducharme, *L'hiver de force*, dans L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 89.

fréquenter son groupe d'amis sélect composé d'intellectuels et d'artistes jouaux avec qui ils ne sont jamais sur la même longueur d'onde. À preuve, l'« erreur » d'interprétation commise malencontreusement par André au sujet du titre d'un ouvrage polémique nationaliste (source de « chicanes entre modérés et radicaux de la même espèce » *HF*, 107), « le fameux *P.Q. mon Q* » (*HF*, 107) : « [L]a pression était trop grande, j'ai perdu mon jugement, *je suis parti au galop* sur une piste complètement fausse. » (*HF*, 107. Nous soulignons.) L'homme-cheval par excellence au sein de cette petite *mythologie* nationaliste (à côté duquel André n'arrive même pas au paturon!), « [c]'est Louis Caron, l'être joual supérieur » (*HF*, 188), un « romancier joual » (*HF*, 108) qui a publié « *L'ensangloté*, Gallimard, 292 pages » (indique André dans une note de bas de page, *HF*, 108) et qui « répand la théorie que *le joual est une langue sauvage*, donc indienne » (*HF*, 188. Nous soulignons.). Ce dernier ne se gêne pas pour forniquer avec La Toune, au grand dam d'André et de Nicole (« Ça l'excitait la chienne sale. […] On s'est dit fuck. On s'est dit qu'on ne voulait plus jamais avoir affaire à elle […]. » *HF*, 108).

En vérité, leur besoin de Petit Pois est plus que viscéral, il est aliénant, comme le montre l'extrait suivant où l'on voit que Nicole — femme-cheval elle aussi, mais plutôt du genre la Grise attelée — ne fait pas le poids à côté de son idole : « On a envie de voir notre Toune… puis c'est tout ce qu'on est… puis c'est tout ce qu'on a… puis c'est correct. On fait donc sonner la sonnette […]. […] personne ne vient répondre […]. Debout sur ma courte échelle, le nez sur la vitre, *les mains en œillères*, Nicole scrute […] : rien […]. » (*HF*, 186. Nous soulignons.) Dominatrice, la Toune ira jusqu'à reprocher à sa petite protégée son harnachement ridicule : « Elle a dit à Nicole de ne plus attacher ses cheveux *en queue de cheval* avec un élastique comme en mil neuf cent cinquante-et-con. "Ça m'hallucine, les cheveux en prison!" » (*HF*, 249. Nous soulignons.) En son absence (ô, cruelle absence!), André imagine les paroles lumineuses qu'elle leur dira peut-être

« demain » : « "*Viens, toi fée fille; viens, toi petit gros; venez me voir à Toronto; il est cinq heures moins zéro; mais mon désir est un galop, à cinq heures moins cinq il ne sera pas trop tôt!*" Something like that. » (*HF*, 150. L'auteur souligne.)

Au fil du temps, d'aventures en mésaventures, l'actrice déçoit amèrement Nicole et André au point qu'ils ne voudront plus rien savoir d'elle : « Laïnou avait raison : c'est pas notre genre de monde. Ça sert à rien d'aimer une émancipée pareille, *montée sur ses grands chevaux*, pédante! » (*HF*, 242. Nous soulignons.) Pourtant, ils craignent maladivement qu'elle les abandonne : « [L]e besoin et la peur, *attelés ensemble*, nous emportent, nous descendent, comme ils veulent […]. » (*HF*, 46. Nous soulignons.) La relation ne cesse cependant de se dégrader. Pour parler de l'élue de leur cœur (en mal!), André délaissera graduellement la métaphore chevaline au profit de métaphores canines dégradantes (la traitant d'abord de « chienne », puis de « chienne sale », *HF*, 117, 271) ou bovine (« Elle avait pas d'affaire à avoir peur, à se sauver comme une abusée, détroussée, exploitée, c'est nous qui donnions tout, elle ne levait pas le petit doigt, on la servait, la grosse vache… on y mettait toute notre tendresse par-dessus le marché… » *HF*, 271)

Ne pouvant plus posséder l'objet d'amour tant convoité, le couple se révolte : « [N]ous voulons absolument nous posséder nous-mêmes tout seuls[438]. » Se donnant plus que jamais auparavant l'« objectif de vie d'être *contre*[439] » — contre tous les « chiens sales » de leur entourage (*HF*, 133, 149, 157, 249, 263), contre les « grands veaux » du Canadien qui jouent « comme des cochons » (*HF*, 59), contre « tous les vautours, rats, cafards fatigués de tourner dans la cage [du] lit [de la Toune] » (*HF*, 55-56), contre « la cochonne » Marcella des Petites Éditions qui leur raccroche sec au nez (*HF*, 155), contre « les cochons » qui « possèdent un petit chalet à flanc de petite montagne […] qu'un petit escalier abrupt descend jusqu'au sable fin d'un petit

[438] R. Ducharme, *L'hiver de force*, dans P. Boivin, « Une histoire d'auto-exclusion. *L'hiver de force* (1973) », p. 43.
[439] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 163. L'auteure souligne.

lac », « [c]omme les Anglais, les cochons! » (*HF*, 187) — le duo symbiotique s'engage sur la pente de l'anéantissement en pratiquant systématiquement l'« auto-exclusion sociale[440] ». Comme l'explique Micheline Cambron, « [c]ette attitude de Nicole et d'André, désireux de créer un "nous", mais refusant toute appartenance à une quelconque communauté […] révèle une sorte de distance de la distance. […] Ils se placent ainsi à distance de ceux qui consomment la culture de masse et de ceux qui la critiquent et la refusent[441] ».

Ce qu'ils refusent du monde, de la société, c'est au premier chef la langue verte aux racines populaires qu'a récupérée l'élite culturelle petite-bourgeoise pour en faire un joual au-dessus du joual, « un langage propre, une sorte de jargon contre-culturel plein de tics et de clichés[442] », pour tout dire, une « langue de bois ». Cette dernière, à l'instar de tout le consommable qui sature l'existence des protagonistes — cinéma, hockey, disque, chanson, médias électroniques[443] —, tout ce qui « instaur[e] le règne du fugace, de ce qui passe et repasse, sans laisser dans la conscience d'autre trace que celle, justement, d'un passage[444] », n'est que mode passagère. En définitive, cette histoire à tonalité chevaline nous permet d'entrevoir le destin funeste qui attend le « joual » idéologique des années 1970. Cheval de bataille naguère tenu en haute estime par les hérauts d'un peuple immobilisé au fond de leurs tranchées boueuses (et « excrémentielles[445] »!) devenu ridicule, risible, il mourra fatalement au combat, à la fin de l'épopée de la Révolution tranquille.

[440] P. Boivin, « Une histoire d'auto-exclusion. *L'hiver de force* (1973) », p. 44.
[441] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 169.
[442] M. Cambron, *Une société, un récit […]*, p. 165. La prochaine citation se trouve à la même page.
[443] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 117 et 120.
[444] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 117.
[445] L. Girouard, « Considérations contradictoires », p. 9.

3.3.3.2.2 *Un Joualonais sa Joualonie* (1973) de Marie-Claire Blais

Nous terminons l'examen des symptômes de la déchéance du cheval tels que révélés par les figures dégradées de la bête par l'étude d'*Un Joualonais sa Joualonie* (1973) de Marie-Claire Blais. Cette dernière œuvre est particulièrement intéressante du fait que s'y retrouvent tous les personnages identifiés par Maurice Arguin dans sa typologie des « colonisés » — le dominé (rêveur ou ambitieux), le révolté, le cassé, le révolutionnaire — ainsi que l'écrivain joualisant révolutionnaire, tant celui de type conquérant (par exemple, Mireille dans *D'Amour, P.Q.*) que celui discrédité par l'instance narrative (par exemple, Louis Caron dans *L'hiver de force*). Par ailleurs, ce roman comporte également des « signes de libération », pour reprendre l'expression d'Arguin, annonçant en quelque sorte un changement de paradigme idéologique à venir très prochainement. À ce point de notre parcours, on entend déjà résonner le martèlement des sabots du cheval libéré qui accourt au galop.

Dans un article intitulé « Comment lire-écrire les incipits[446] », Maurice Émond écrit au sujet des premiers mots d'un récit qu'ils constituent « la clef du texte » puisqu'« [i]ls nous livrent mille données essentielles concernant le genre ou sous-genre, le point de vue, le lieu, le temps, le personnage, l'atmosphère, le rythme, le style, le ton ». De plus, ajoute-t-il, « [c]omme le titre auquel ils s'identifient souvent, ils peuvent contenir et résumer le livre tout entier ». En somme, « [t]out est dit, sauf le pourquoi[447] », ce que devra découvrir par lui-même le lecteur. Cela étant dit, voici comment s'ouvre le récit *Un Joualonais sa Joualonie*[448] :

---

[446] Maurice Émond, « Comment lire-écrire les incipits » [Paru d'abord dans *Québec français*, n° 91 (automne 1993), p. 87-90], *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000. Les trois prochaines citations se trouvent aux pages 12-13.

[447] M. Émond, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, p. 15.

[448] Marie-Claire Blais, *Un Joualonais sa Joualonie, Roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1973], 2e éd., Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal Compact », 1999, 252 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JJ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

> Quand j'étais p'tit à l'orphelinat […] on m'appelait Ti-Pit, rien que ça, ou ben Ti-Père, Ti-Cul, Ti-Noir, et savez-vous ce que ça veut dire en français, ça veut dire petit rien et grand vide, j'suis pas comme un autre, j'ai pas une graine d'instruction mais j'attrape les mots comme une maladie, j'me fais des fois une jasette pas mal savante mais ça c'est mon secret à moé, y paraît que les mots ça fait vivre quand on a personne. Mais v'là que l'autre soir l'destin a tourné sa roue et que Ti-Pit est presque tombé raide mort. C'était dans une taverne où j'vas souvent en sortant de la Rubber Company […], v'là […] que j'aperçois un écrivailleux, y disent, eux autres, les instruits, un poète […] qu'y ressemblait […] à un chien pas méchant […], ouais, c'est ça, y regardait, y lisait, y trifouillait dans une épaisseur de paperasses, devant lui […]. « Tu peux t'asseoir, je te mangerai pas. Je m'appelle Papillon, Éloi Papillon, souviens-toi de ce nom-là… […]
>
> — J'm'appelle Ti-Pit.
>
> — Christ, sors ton vrai nom de ta poche, rends-lui hommage, tu n'es pas n'importe qui, un Canadien français, c'est pas n'importe qui!
>
> — Mon vrai nom c'est Abraham Lemieux.
>
> — Abraham Lemieux, je te salue! Debout et serrons-nous la main! »
>
> […]
>
> « Tu sais une chose, Lemieux? Je suis amoureux de ta langue, j'en suis épris, le verbe est mon culte, tu m'écoutes ou tu m'écoutes pas, Sacrament?
>
> — Je vous écoute.
>
> — Tu me dis « tu », tout de même! Je suis pas un trou-de-cul, comme on dit en joualon. Tu sais ce que je veux dire, le joualon, ta langue?
>
> […]
>
> « […] je veux que tu m'apprennes le joualon. Tu marchandes ou tu marchandes pas? » (*JJ*, 19-20, 22)

Comme l'indique d'entrée de jeu le titre, le roman raconte l'histoire d'un « Joualonais » (Ti-Pit[449], un Canadien français sans instruction appartenant à la classe ouvrière) qui vit en « Joualonie » (au Québec). Cependant, ce dernier semble ne connaître ni cette nationalité ni ce

[449] « L'utilisation des diminutifs ou des sobriquets (Ti-Jean, Bouboule, Mémène) crée un climat de familiarité qui est propre à tous les parlers populaires; cette familiarité, ne va pas sans une certaine volonté d'hermétisme (les sobriquets ne sont connus que des initiés), et a aussi son côté de vulgarité gouailleuse. […] au Canada français, […] la passion des diminutifs est un véritable réflexe conditionné, qui obéit à des lois mystérieuses, surtout dans le cas des prénoms masculins. On ajoute habituellement "Ti" devant ces prénoms, mais quelque fois la transformation est plus subtile […]. » R. Major, *Parti pris. Idéologies et littérature*, p. 275.

pays auquel l'identifie Papillon sur la base de la langue qu'il parle et qui serait, selon le poète joualonisant (ou du moins, aspirant joualonisant!), le « joualon » (autrement dit, le joual[450]). Ne comprenant pas pourquoi Papillon s'intéresse à lui (« pourquoi que vous me parlez à moé, j'suis pas un intéressant! » *JJ*, 22), Lemieux ne sait quoi répondre à l'invitation que lui fait le poète. Alors, il ne répond rien (« j'ai pas syllabé un maudit son », *JJ*, 22; « j'étais bien coi à les morfondre à mort », *JJ*, 29). Deux points de vue permettent d'expliquer cette attitude non participative. D'une part, selon Margaret Atwood, le mutisme de Ti-Pit[451] reflète de manière ironique l'attitude des Canadiens français parlant joual au Québec : « [L]es vrais Joualonais, les natifs, ne se soucient pas de quelle langue ils parlent. S'il leur arrive d'y songer, c'est en tant que conséquence de leur manque d'instruction, de l'oppression dont ils sont les victimes, de leur incapacité à se faire comprendre[452]. » D'autre part, si l'on se place du point de vue de Jean Marcel, le silence borné de Lemieux serait en quelque sorte le signe d'une « aphasie culturelle ». De ce qu'il explique dans *Le joual de Troie*, nous pouvons déduire que le joual du récit de Blais (représenté sous la forme du parler « joualon »)

> est l'expression adéquate de l'aphasie culturelle et politique d'un peuple pris dans l'engrenage d'une aliénation dont il ne peut pas voir comment il s'en sortira : la langue elle-même, censée être un instrument d'analyse de la réalité, est impuissante à rejoindre cette réalité étant donné qu'elle est à son tour aliénée et ne peut

[450] Le lecteur déduit d'emblée que le « joualon » est un néologisme à caractère parodique qui évoque la langue parlée par une forte majorité de Canadiens français au Québec au début des années 1960, le joual. Comme le précise Maurice Émond, l'incipit, « si elle porte en elle l'empreinte du texte à venir, conserve également les traces des textes passés qui l'ont nourrie, de l'époque, du tissu social et personnel qui lui ont permis de naître. Car le passage initial n'émerge pas du néant. […] Un post-texte donc en même temps qu'un avant-texte. En tout cas un intertexte […]. Il est relecture et réécriture » (M. Émond, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, p. 13). Le joual du frère Untel et des partipristes constituerait donc cet « avant-texte » sur lequel repose *Un Joualonais sa Joualonie*.

[451] « Hé, dis donc, mon Christ de Lemieux, t'es rien qu'un casseur de fun, t'as pas même remué la langue et tu chausses le pas vers ta mansarde, on fait pas ça à ses amis! Vaurien de Joualonais, va! […] il faut que je te libère, mon chum! » (*JJ*, 143)

[452] Margaret Atwood, « Préface de l'édition en langue anglaise (1976) », trad. de l'anglais par Christiane Teasdale, dans M.-C. Blais, *Un Joualonais sa Joualonie*, p. 14.

> qu'engendrer une langue… etc. Un cercle vicieux dont certains pourtant réussissent à sortir pour, à leur tour, crier aux autres qu'ils peuvent aussi en sortir[453].

Comme indiqué dans la première phrase du roman, Ti-Pit est fort conscient qu'il « [n'a] pas une graine d'instruction » (*JJ*, 19). Il comprend aussi par ailleurs de manière intuitive que l'émancipation personnelle (le bonheur, en somme) est tributaire d'un certain niveau d'éducation (« y paraît que les mots ça fait vivre quand on a personne » *JJ*, 19). Un peu plus loin dans l'incipit, on découvre qu'il « apprenait à écrire le français comme du monde » (*JJ*, 23) grâce à l'aide de son curé et ami Vincent, ce qui indique qu'il souhaite *sortir* du *cercle vicieux* de l'incompétence langagière, qui se manifeste notamment par l'aphasie, signe flagrant d'une aliénation culturelle, politique, économique, etc. D'ailleurs cette libération semble déjà amorcée puisque le récit que l'on a sous les yeux est le fruit de sa parole[454], une parole qu'il cherche à libérer en « secret » (*JJ*, 19). En narrateur autodiégétique loquace (« les mots me jailliss[ent] du crâneau à la minute » *JJ*, 23), Ti-Pit nous fera tout au long du roman « une jasette pas mal savante » (*JJ*, 19).

Du point de vue qui est le nôtre, le Joualonais Abraham Lemieux incarne de manière exemplaire l'homme-joual de notre typologie (à la fois dominé, révolté et révolutionnaire), un être entravé qui souhaite briser le lien qui le retient « à son pieu[455] ». Cependant, et il en est déjà conscient dès le début de son aventure, sa libération ne pourra advenir que *dans* et *par* la parole,

---

[453] J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 135.

[454] À ce propos, Margaret Atwood écrit : « Tout l'intéresse mais il ne fait confiance à personne, si bien qu'il n'est guère bavard avec ses amis et ses complices, poursuivant en silence une conversation sans fin avec lui-même. *Un Joualonais sa Joualonie* est la transcription de ce journal oral, et il semble évident, à en juger par la richesse verbale, la finesse du commentaire et la fraîcheur de l'invention, qu'en dépit de l'univers atrophié et déshumanisant dont il est issu, Ti-Pit a su conserver son humour et son intelligence. » M. Atwood, « Préface de l'édition en langue anglaise (1976) », dans M.-C. Blais, *Un Joualonais sa Joualonie*, p. 10.

[455] Au sujet du « cercle de l'aliénation » où se trouvent encore pris les Canadiens français au tournant des années 1970, Jean Marcel écrit : « [D]ans la réalité de tous les jours, le joual est encore attaché à son pieu. » J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 134-135.

et non par la violence. Tout au long de sa quête identitaire[456] qui est également une quête d'épanouissement personnel[457], le héros en viendra à constater l'aliénation de ses compatriotes, fait qu'il déplorera de plus en plus au fil de son récit sans toutefois ne jamais parvenir à jouer le rôle d'un acteur de la libération collective, soit celle du peuple-joualonais (ou peuple-joual; symboliquement, le peuple canadien-français). En vérité, explique Jean Marcel, « [i]l faut être déjà libre soi-même pour désirer et réclamer la liberté de la multitude[458] », ce qu'aucun personnage colonisé (associé au cheval s'entend) des récits de contestation de la période 1940 à 1970 n'est véritablement (hormis la femme-joual Mireille dans *D'Amour, P.Q.*, mais ce roman est publié en 1973). Ti-Pit ne fait donc pas exception à la règle, comme l'indique clairement l'explicit[459] du récit qui « amplifie, résume, répète, reprend, rappelle la phrase initiale[460] » : « "Ti-Pit, connais pas… t'as tort, Papillon, mon nom c'est Abraham, Abraham Lemieux. — Abraham Lemieux, tu veux une chopine, mon Christ de chum?" C'était qu'un rêve… » (*JJ*, 253) L'histoire de Ti-Pit s'achève ainsi, alors qu'il est toujours le Joualonais colonisé du départ, tout de même un peu moins aliéné, sa corde attachée au pieu commençant à s'effilocher sérieusement. Bref, le personnage chevalin libéré des lettres québécoises est encore à venir.

Pour l'heure, le peule-joualonais ne compte parmi ses rangs que des gueux joualonais déclassés ou des élites joualonisantes prétentieuses, comme le donne à voir le gigantesque

[456] Papillon parle de Ti-Pit le Joualonais : « [R]egarde Lemieux, c'est un trou-de-cul […]; […] c'est l'expression de mon peuple muet et depuis longtemps condamné au silence, c'est le vagabond à la recherche de ses racines, ce maudit Lemieux-là, et lui et ses compères […]. » (*JJ*, 177)

[457] « Un seul fil relie les fragments de ce récit frénétique, parfois sinueux : la quête de Ti-Pit qui est à la recherche du sens de sa propre valeur, d'une identité. […] Au fil de ses vagabondages et de ses rencontres, Ti-Pit tente de trouver un élément de la société à laquelle il appartient qui saura reconnaître en lui et, implicitement, en tous ses semblables plus qu'un bâtard et un orphelin, plus qu'un moins-que-rien. » M. Atwood, « Préface de l'édition en langue anglaise (1976) », dans M.-C. Blais, *Un Joualonais sa Joualonie*, p. 15.

[458] J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 16.

[459] Explicit : « Phrase ou mot placé à la fin d'un manuscrit, d'un texte, et indiquant que celui-ci est terminé. Fin de texte — excipit. » (*Antidote 10*, 2019) « L'explicit est un incipit renversé. Il est le double ténébreux de l'incipit. Il ne peut survivre seul. Il est le reflet, le miroir inversé des commencements. » M. Émond, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, p. 14.

[460] M. Émond, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, p. 14.

bestiaire de ce onzième roman de Marie-Claire Blais. En effet, toutes les figures animalières connotées péjorativement rencontrées dans les récits de la troisième série culturelle s'y retrouvent, et en quantité impressionnante. Voyons ce qu'il en est des descriptions de l'Autre, pour ensuite voir celles du Même, tout aussi négatives.

L'Autre

L'opposant principal, c'est le dominant, maître incontesté de la ville coloniale qui, tout comme dans *Bonheur d'occasion*, est divisée en deux : d'un côté « Up-Nose » (*JJ*, 252), quartier où résident les riches anglophones, de l'autre, « Down-Nose », quartier populaire et industriel où se situe la pension Jeanne Mance, lieu de résidence de Ti-Pit et de ses comparses (Mimi, Michel, la Lison, la Laurence, Josée et Monique, Ti-Cul, Ti-Paul, la mère Fontaine, le robineux sous la fenêtre de la pension, etc.). Jerry Faber, le « boss » (*JJ*, 37) de la Rubber Company, habite avec sa famille à « Upper-Nose Town » (*JJ*, 39). Ti-Pit et le vieux Baptiste sont embauchés pour pelleter la neige à sa résidence lors de tempêtes (« trois heures de cette chiennerie-là » *JJ*, 40) pour quelques maigres dollars (« on a gobé not'deux piastres et on a repris l'chemin de Down Nose » *JJ*, 40). Le chien des Faber avait été mieux traités qu'eux (« j'ai pas aimé l'affaire du tapis, y avait que son puss-puss qui avait l'droit de chier dessus, nous autres, [Lady Faber] nous espionnait l'envers des bottines » *JJ*, 40). Par ailleurs l'Autre, c'est aussi les forces de l'ordre coloniales. Membres de la Gendarmerie royale (accompagnés de « chiens ou chevaux », *JJ*, 204), agents, gardiens de prison, tous sont désignés comme des « cochons » ou pire, des « maudits cochons » (*JJ*, 119, 144, 221, 231).

Le Même

Abraham Lemieux alias Ti-Pit, le Joualonais colonisé pure race

Parmi le personnel romanesque associé au Même se trouvent d'un côté le peuple, de l'autre, les intellectuels. Ti-Pit fait partie du « peuple » (*JJ*, 204). D'abord désigné comme homme-cheval « joualonais » par un Papillon qui le tient en haute estime (« Eh! Ben, Christ, si c'est pas mon ami et frère Abraham! » *JJ*, 68; « Lemieux, un camarade de notre noble prolétariat » *JJ*, 95; « Mais embarque dans notre chevauchée, Lemieux, mon frère » *JJ*, 174), il est aussi décrit positivement par l'envieux poète comme un ovidé et un porcin de qualité (« [C]'est un gars de chez nous, un pur laine et comme y parle pas, le maudit, ça veut dire qu'il pense, donc qu'il écrit des douzaines de romans dans sa tête de cochon! » (*JJ*, 95)

Aux yeux de ses semblables, Ti-Pit est considéré comme un jeune homme positif (*JJ*, 41, 43), charitable (*JJ*, 43), débrouillard (*JJ*, 44), ouvert d'esprit (*JJ*, 53), altruiste (*JJ*, 59), doux (*JJ*, 59), généreux (*JJ*, 146), vaillant (*JJ*, 147) et résilient (*JJ*, 147). S'il se trouve plus « futé » que ses détracteurs (*JJ*, 29), il a cependant tendance à se déprécier, signe d'une mauvaise estime de soi, comme le montre les nombreuses métaphores porcines qu'il utilise pour se décrire et décrire son groupe d'appartenance (« J'me disais que j'étais qu'un cochon », *JJ*, 21); « on est là comme des cochons d'impuissants… » *JJ*, 241). Chose certaine, il a dépassé le stade du « dominé » pour atteindre celui du « révolté » (« C'est pas vrai qu'on va toujours vivre comme des chacals, c'est pas vrai, ça, Christ!" », *JJ*, 245), lui qui n'hésite pas à dénoncer la souffrance humaine, la religion impuissante et dogmatique, la domination économique des anglophones, etc. Révolutionnaire, il l'est par son engagement à nommer la froide et sombre réalité des Canadiens de son espèce (« le fret tue » *JJ*, 23) et par son refus de se vautrer dans une langue maigre, réduite à un chapelet de

jurons (« avant l'âge de trente ans, […] j'finirais de sacrer », *JJ*, 20; « j'entendais Papillon qui disait "Christ, Christ, Christ", moé qui voulais pas sacrer. » *JJ*, 32). Cependant, le révolutionnaire Ti-Pit appartient encore à la catégorie du « patriote pathétique » (R. Major) puisque sa quête d'émancipation avorte (il rêve de pouvoir s'affirmer, mais en est incapable dans la réalité).

Le peuple, horde des « trous-de-cul » de la Joualonie

Nous disions à l'instant que Ti-Pit rêvait de pouvoir s'affirmer, mais qu'il en était incapable. Tout porte à croire qu'il a néanmoins l'esprit de création, ce que les autres de son espèce chevaline n'ont pas. Comme le note Margaret Atwood, « [c]eux de sa classe sont trop impuissants, trop cruels ou trop démunis pour songer à autre chose qu'à leur survie au jour le jour[461] » ou à des échappatoires qui puissent les aider à supporter leur quotidien dégradé (alcool, drogue, religion, criminalité, mort). D'ordinaire reclus, « tous les p'tits pères [ont] l'habitude de vivre en taupes dans leur galetas et de tenir la gueule close […] » (*JJ*, 178). Lors de la grande manifestation à laquelle les humbles et les démunis participent, Papillon commet un lapsus plutôt significatif en les désignant comme « les trous-de-cul de la Joualonie », mais s'empresse de corriger son erreur : « je veux dire, tout notre peuple vaillant et travailleur… » (*JJ*, 190)

Baptiste, l'homme-joualonais dominé

Au nombre des dépossédés mis en scène par Blais se trouve un homme-cheval « dominé » (Arguin) nommé Baptiste, un vieil ouvrier exploité à souhait par « la Rubber » (*JJ*, 31), privé de

[461] M. Atwood, « Préface de l'édition en langue anglaise (1976) », dans M.-C. Blais, *Un Joualonais sa Joualonie*, p. 15.

sa pension pour avoir été licencié peu avant d'atteindre l'âge de la retraite. Ti-Pit est révolté de cette injustice : « [C]'était tellement cochon d'avoir expulsé mon vieux Baptiste comme une guenille que j'étais prêt moé itou à tomber dans l'merdier avec lui […]. » (*JJ*, 45) Mais Baptiste, lui, semble toujours content de son sort. Ti-Pit le gronde : « T'es pas fier, que je disais au père Baptiste, des fois t'es donc pas fier, Christ, c'est tout juste si tu remercies pas tes bienfaiteurs *les quat'fers en l'air*, t'as pas d'échine, mon gars! » (*JJ*, 40. Nous soulignons.) Décrit comme un « père sans entrailles » (*JJ*, 240), ce dernier est le géniteur d'hommes-chevaux joualonais en puissance (lors du décès de l'un de ses fils, « toute la racaille de Baptiste *galopait* à la trace du mort […]. » *JJ*, 251. Nous soulignons.) En plus de tenir du joual « désossée[462] » du frère Untel, Baptiste est porteur d'un gène bovin (« [Y] voyait le père Baptiste ruminer chaque matin vers la Rubber […]. » *JJ*, 168).

Ti-Cul, l'homme-joualonais révolté

L'homme-joualonais « révolté » (Arguin) du récit, c'est Ti-Cul. Grandi à l'orphelinat avec Ti-Pit, ayant travaillé pour le même fermier despotique avec lui pendant quelque temps (et couchant à l'écurie, « toué deux seuls avec les cochons et les chevaux enveloppés dans l'odeur d'la paille » *JJ*, 147), ce personnage à la « crinière [aux] reflets blondasses » (*JJ*, 164) a mal tourné, c'est le moins qu'on puisse dire. Auteur du « maudit massacre » de la famille de son ancien employeur (« c'en était de la belle charcuterie[463] pour Noël, ça! » *JJ*, 160), sa violence s'est retournée contre ses concitoyens, eux qui sont des personnages tout aussi aliénés que lui

[462] J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 32.
[463] Charcuterie : « Spécialité à base de viande de porc. » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 398) Comme on sait, l'image du porc est souvent convoquée comme métaphore animalière dégradée au sein de la troisième série culturelle.

(« les Langlois qui me demandaient pardon pour une fois […]… tout pour qu'on leur arrache pas leur chienne de vie, hein?" » *JJ*, 190). Après la tragédie, Ti-Pit craint son ancien ami : « "Tu comprends Ti-Pit, quand on est vide d'amour, on a qu'à se remplir de haine, comme ça tout va mieux", ça c'était l'proverbe de Ti-Cul et v'là qu'y m'espionnait derrière le dos pour me ramener à ses flancs[464] à la potence! » (*JJ*, 161) En vérité, Ti-Cul n'est qu'« un enragé, qu'une bête aux dents lascives pour la chair brisée et l'sang » (*JJ*, 161) qui « finira au bout d'une corde comme y finissent souvent, ces fils de chiennes! » (*JJ*, 122) Papillon qui s'entretient avec son ami avocat de l'affaire Langlois éprouve une sincère compassion pour le meurtrier : « [M]oi je pense que ce fut peut-être à sa façon un meurtre nécessaire, les révoltés sont des gars de chez nous, *des Lemieux débridés*, qui sait? Non, mais t'as pas pensé, Seigneurie, que si on leur avait parlé, si on les avait humanisés, ce malheur-là aurait pu être évité? » (*JJ*, 178-179. Nous soulignons.) Pour sa part, se dit en lui-même Ti-Pit, Ti-Cul « y était plus cassable[465] » (*JJ*, 122) :

> J'avais souvenance que Ti-Cul m'avait dit dans l'temps, que si jamais le filet allait encercler son corps, comme un gibier, « oui, si jamais on m'avait, même par *la Police montée* et la grande décharge aux culs des gars comme moé, eh ben, c'est avec le sourire de gala que tu me verrais grimper dans *le char de gloire*, yes oh! yes, friend, des tueurs souriants, c'est rare, avec moé t'en aurais un au moins… » et l'amertume grondante on la voyait là, sur la photo du p'tit journal jaune, c'est sûr que Ti-Cul aurait le rire noir jusqu'à la fin et ça je l'oublierais pas tant que je vivrais!... (*JJ*, 244. Nous soulignons. À remarquer : l'expression « rire noir », qui renvoie à la thématique de la noirceur, principe codant de la troisième série culturelle.)

[464] Flanc : « Région latérale de l'abdomen et des côtes d'un animal. *Presser, éperonner les flancs de son cheval*. » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 1055) Notons le fréquent recours au champ lexical de la morphologie chevaline au sein de la troisième série culturelle, signe de l'importance de cette figure animale au sein des récits.

[465] Selon l'acception employée ici, le mot « cassable » (« Qui peut se casser facilement », *Le Nouveau Petit Robert*, 2008 p. 362) renvoie à l'action de « casser », signifiant « [n]eutraliser, remettre (qqn) à sa place brutalement […]. Briser psychologiquement » (*Ibid*, p. 363) Par extension, ce terme est employé dans le domaine équestre pour signifier le domptage des chevaux sauvages. « Pour l'ébahissement de cette famille fermière, nous débourrâmes, ou — pour employer l'argot du cow-boy — nous "cassâmes" les deux rouans. Ce sport avait été un de mes grands plaisirs, ces années passées! Or, sellant mon poney, j'en sentis ce jour toute la mélancolie. Ainsi donc, la Prairie était morte, et je ne jouerais plus le jeu… Encore quelques "cassages" pour mettre ma bande en état d'être vendue à des fermiers, et, vraisemblablement, je dirais adieu à la vie fascinante du cow-boy. » Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Les Éditions Rieder, 1928, p. 39.

Ti-Guy, l'homme-joualonais « cassé »

Ti-Guy ressemble beaucoup au « cassé » de Jacques Renaud. Fils aîné de Baptiste, « ce Ti-Guy de malheur a *brisé le harnais de la vie*… » (*JJ*, 253. Nous soulignons.) Sa petite amie Gyslaine témoigne de sa déchéance :

> [M]on Ti-Guy y délune tout l'temps! Y a commencé avec la boisson, pis les pilules de pharmacie, asteur c'est l'aiguille et la rêvasserie, et y est tellement délunant qu'une fois à la Rubber y a pris le typewriter du bosse et l'a garroché par la fenêtre, et y allait s'lancer lui itou sur l'ciment si on lui avait pas mis la camisole de force et si on l'avait pas envoyé méditer avec les lunaires comme lui! […] Mais asteur, y faut qu'y rentre chez nous et qu'y gagne l'pain, autrement ses vieux pourront pas payer leur lot au cimetière, Christ! (*JJ*, 110-111)

Sombrant degré par degré dans la démence, Ti-Guy — « qui vivote […] dans le péché et la partouze, l'espèce d'enfant de chienne » (*JJ*, 110) — est la victime expiatoire de parents désargentés qui lui font porter le poids de leur misère : « [Y] faut que tu m'remplaces à la Rubber, Ti-Guy, c'est pas des farces ce que j'te dis là, tu veux que tes parents sans moyens crèvent donc sur la paille, fils de rien? » (*JJ*, 111) Mais Ti-Guy ne veut plus être esclave à la Rubber. Ti-Guy est un artiste dans l'âme (et dans « l'métro », où il peint une « muraille étoilée » *JJ*, 191). Pour tout dire, c'est un drôle de « moineau » (*JJ*, p. 129, 193) qui « se laiss[e] mourir » (*JJ*, 132) : « [L]'aile de la famine l'avait pas enveloppé longtemps […]. […] j'l'ai saisi par ses épaules d'anémique et je lui ai dit : "Lève-toé, tu vois pas que t'es déjà dans le tombeau avec tes rêves? Viens-t'en avec moé, je vas te ravitailler, t'as que les os qui te dépassent de partout!" » (*JJ*, 168) Agonisant, Ti-Guy récite un poème : « *On assassina l'pauvre idiot, / On l'écrasa sous un chariot, / Et puis l'chien après l'idiot*… » (*JJ*, 240. L'auteur souligne.)

Les manifestants révolutionnaires de la Joualonie

À l'approche de la grande manifestation qui se déroulera dans les rues de la ville, Papillon anticipe que « [t]oute la jeunesse intelligente de la Joualonie sera là, celle qui a le sens de la beauté et de la justice […], celle qui veut vivre demain dans une Joualonie indépendante […] » (*JJ*, 192). Le compte rendu que fait Ti-Pit en donne une image bien différente, toute ruminante celle-là : « tout ce peuple encore en bourgeons beuglait » (*JJ*, 210); « la vague mugissait en douce » (*JJ*, 216).

Ti-Foin, l'homme-joualonais révolutionnaire du type « patriote pathétique »

Le parcours de Ti-Foin est impressionnant. Déraciné de sa campagne natale pour venir habiter avec sa famille pauvre « dans l'vaste Montrial » (*JJ*, 185), il se sent désorienté : « Chus perdu, […] la ville c'est pas pour moé. Mais y faut que je gagne la piastre pour la mère. Et gagner la piastre c'est se corrompre, ça, Tabarnacle! » (*JJ*, 183). Devenu malgré lui prolétaire (« [J]'savais pas que j'allais m'vendre en suant dans l'nettoyage des trains, j'savais rien… », *JJ*, 185), ce fils de fermier mi-bœuf mi-cheval se désespère, comme le raconte Ti-Pit : « [J]e me rappelais un campagnard de mon âge, on l'appelait Ti-Foin parce q'y était rustre […] *cet énorme bouseux-là* c'était un fragile sous l'écaille, le bond de son chenail de l'Islet jusqu'à Montréal l'avait comme étourdi et v'là qu'y s'était mis à la boisson, mais c'était pas un doué pour la vigne […]. » (*JJ*, 183. Nous soulignons.) Bien intentionnés, le curé et Lemieux tentent de le sortir de sa misère éthylique, sans succès : « Ti-Foin déboule à terre d'une masse; j'pense que c'est rare d'entendre des sanglots comme ça d'un gars, t'aurais dit des chutes […]. C'est Vincent et moé qui lui avions cassé l'citron avec de la glace *pour qu'y trotte vers le réel* mais Ti-Foin répétait

tout l'temps : "Des mots, j'en ai pas, y m'en ont pas donné…" » (*JJ*, 185) Le drame existentiel de Ti-Foin, c'est son ignorance. Un soir qu'il « était dans le gris » (*JJ*, 185), il confie sa détresse à Ti-Pit : « [J]'ai pas de mots, moé, tu comprends? […] not'chien y était comme moé, *un ruminant tout seul*… » (*JJ*, 185. Nous soulignons.) De plus, il n'a pas d'amis en ville, et sa fratrie, il la méprise (« [P]as d'espoir avec ces chiens-là, rien que des galeux qui briment la mère, ça braille et ça chie dans la même pièce! » *JJ*, 185) Accablé par sa condition bestiale et de celle de ses proches, il finit par nommer ce à quoi il aspire : « [J]'veux te parler en homme… » (*JJ*, 185)

Ti-Pit le perd de vue quelque temps, puis le croise lors de la grande manifestation. Ti-Foin est un être nouveau, « converti par la politique » (*JJ*, 211), transformé par l'éducation (« j'ai appris tout seul, j'vas à l'école du soir, j'étudie des trucs avec des aînés instruits qui sont plutôt côté bombe que côté mouton, j'sais pas encore ce que j'm'en vas décider, j'apprends en lenteur… » *JJ*, 211). Certes, les mots lui manquent encore, mais il dit maintenant « en [avoir] assez pour vivre » (*JJ*, 211). Il fraie avec des révolutionnaires brillants (« les gars pour qui je travaille y sont l'élite, tu comprends, y travaillent que pour le bien de l'humanité, y disent », *JJ*, 211), mais Ti-Foin n'est pas dupe (« même eux autres, y pensent à mon avis qu'un campagnard comme moé, c'est rien qu'un cave qui sortira jamais de son épaisseur! Si t'as pas de mots pour la révolution, pas d'étincelle d'esprit, eh ben t'as qu'à poser des bombes et fermer ta gueule, tu peux aussi retourner dans ton village et traire les vaches! » *JJ*, 211). Ayant développé un esprit critique, Ti-Foin rejette l'idée de violence révolutionnaire qu'il conçoit comme une nouvelle forme d'aliénation : « La haine, même si on est un cochon de révolté, ça me rentre pas dans l'corps… Avant de casser la gueule aux Anglais y faut que j'étudie pourquoi […]. » (*JJ*, 211) Lors des « meetings » avec ses semblables, il se découvre « exilé de l'intérieur » : « [L]es autres, y me marchent dessus, et c'est pas des Anglais mais des patriotes de ma race; ben, t'auras beau

dire y me respectent pas plus que du gros fil pour coudre leurs caleçons, des fois j'ai envie de m'en retourner chez nous… » (*JJ*, 211)

En définitive, Ti-Foin semble être passé par tous les stades de l'aliénation. D'abord « dominé » (prolétaire exploité), il fut ensuite « révolté » par les conditions de vie déplorables qui étaient les siennes. « Révolutionnaire », il l'est depuis qu'il s'intéresse à la politique. Mais il agit en révolutionnaire modéré. Ses apprentissages lui font entrevoir que la vraie révolution doit se faire non pas par le biais d'une violence aveugle et destructrice, mais plutôt par l'acquisition de connaissances qui permettront de se libérer des préjugés et de mieux comprendre les sources réelles de l'aliénation. Comme le soulignait Micheline Cambron, l'un des slogans en vogue à l'époque de la Révolution tranquille était « Qui s'instruit s'enrichit », laissant sous-entendre par-là que la connaissance représente « le plus radical des pouvoirs[466] ». Paradoxalement, ces nouveaux savoirs qui « ouvrent la voie à des pouvoirs qu'ils ne peuvent pas ou ne veulent pas exercer » peut conduire à un sentiment d'impuissance. En somme, conclut Cambron, « tout savoir est à la fois gage de liberté et de solitude[467] », ce que le cas de Ti-Foin illustre de manière probante.

Papillon, le poète national « joualisateur »

Dans un article intitulé « À joual donné, on doit regarder la bride » (2016), Daniel Letendre affirmait qu'*Un Joualonais sa Joualonie* était « un roman carnavalesque rabelaisien[468] » où le concept de nation est traitée sur le mode ironique. Selon André Belleau, « la vision

[466] Micheline Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », *Études françaises*, [En ligne], vol. 33, n° 3, hiver 1997, p. 25, https://id.erudit.org/iderudit/036077ar (page consultée le 28 avril 2018).
[467] M. Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », p. 25.
[468] Daniel Letendre, « À joual donné, on doit regarder la bride », *Liberté*, n° 312, été 2016, p. 41.

carnavalesque instaure […] une interaction dialogique entre [d]es oppositions […] ne cess[ant] de les rapprocher tout en les maintenant distinctes[469] ». C'est en effet ce que l'on observe au sein du récit. S'y opposent une série d'idéologies antagoniques représentées sous la forme de divers mouvements politiques caractéristiques du discours social des années 1970, chacun associé à un type de personnage en particulier : le marxiste (Papineau, collègue de Papillon au collège des Jésuites), le fédéralien (le « libéral Corneille », éditeur), l'universalien, « mangeur d'utopies » (Corneille; le fondateur du Parti de la Girafe), le capitaliste (sa « Seigneurie » l'avocat de Québec), le nihiliste (le chauffeur d'ambulance), la féministe (Jacqueline). Pour sa part, le poète Éloi Papillon fait partie de l'intelligentsia nationaliste, indépendantiste et séparatiste (« Papillon […] avait mis sa cravate bigarrée de hippie et en plein dessus son drapeau de séparatiste qui flottait. » *JJ*, 71). Vantard (« [J]e triomphais jadis en parlant à cœur ouvert aux Joualonais », *JJ*, 176) et suffisant (« Je suis debout dans la parole de mon peuple! » *JJ*, 135), il se sent investi d'une haute mission, celle de conduire le peuple à sa libération. La voie royale pour y parvenir : l'écriture (en « joualon », bien sûr!). S'il se perçoit comme le « poète national[470] » de la Joualonie, son « cher éditeur » Louis Corneille (« un type à la brave figure qu'avait la crinière en vagues sur le costume », rapporte Ti-Pit, *JJ*, 90) n'est pas de cet avis et lui donne l'heure juste :

> Madame Potauvin ne fut pas la seule à te dépasser, l'auteur de *La Feuille d'érable au vent* t'a devancé aussi, espèce de tortue pensante, et l'écrivain précoce, Jojo Cafard, âgé de quinze ans à peine et édité par les Éditions Je Te Lance, à Longueuil, lui, a été applaudi dans toute la France parce qu'il fait du « joual pur » disent les critiques là-bas, et sais-tu pourquoi il est si fort dans son joualon cet adolescent de basse-cour? C'est parce que plutôt que de dire merde comme on dit à Paris, il dit « maudite marde » qui résonne plus largement, selon les joualogues exilés à Paris et ceux qui se prétendent joualogues et qui sont parisiens eux-mêmes. […] toi, Papillon, tu es derrière tout l'art nouveau, tu gratouilles tes béquilles!... […] tu n'es pas le seul joualisateur que je publie […]. (*JJ*, 92-93)

[469] André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois », [Éd. originale : *Études françaises*, vol. 19, n° 3,1983], dans J. Pelletier, J.-F. Chassay et L. Robert, *Littérature et société […]*, p. 225.
[470] D. Letendre, « À joual donné, on doit regarder la bride », p. 41.

Pour tout dire, sa réputation est fort mauvaise, même en dehors du cercle joualisateur (« cette lyre craquée qu'est Papillon, votre poulain », *JJ*, 97). Lorsque l'un de ses récits fait l'objet d'une critique négative, il se sent désemparé et s'en confie à son ami l'avocat de Québec :

> — [J]'ai écrit un petit chef-d'œuvre en Joualonais; c'était si pur que ça commençait à puer, je pensais : « Ici, mon peuple doit se reconnaître. » Je parlais comme l'homme de la rue, comme la femme du trottoir, comme l'enfant à la trottinette, je repoussais l'ombre symbolique de Maria Chapdelaine vers sa campagne, je fus encore amèrement critiqué mon cher, on a écrit que je ne comprenais pas l'âme des Joualonais, eux, mes frères, tu te rends compte, je ne les comprends pas… C'était dans la revue *Potinons et Détruisons*; depuis, ma muse connaît le tourment infernal…
>
> — Tu faisais pas assez joualoneux?
>
> — La perfection de cette langue subtile me manquait, ai-je pu lire.
>
> — Reprends ton arc, Papillon, sois plus joualonais que le Joualonais lui-même, voilà le secret! (*JJ*, 176-177)

Mais comment le devenir? Comment regagner dignement sa place dans le cercle élitiste des « Joualonais distingués, les Québécois du monde intellectuel et diplomatique » (*JJ*, 91)? La solution à cette épineuse problématique lui apparaît en la personne d'Abraham Lemieux, un Joualonais d'exception qui pourra lui révéler tous les secrets de son « joualon superbe, entrelacé, combiné, allié, marié » (*JJ*, 113) : « [Y] faut que tu reviennes dans ma chambrette et qu'on fasse du joualon, ensemble; là je suis parti dans l'échec […]. » (*JJ*, 31)

Satire de la société québécoise du temps de la querelle du joual, *Un Joualonais sa Joulaonie* se veut une dénonciation de la récupération artistique d'un trait culturel dégradé de la population canadienne-française — dépossédée économiquement et politiquement — par une classe de parvenus, petits-bourgeois intellectuels qui souhaitent mettre la langue au service de

leurs propres ambitions et augmenter leur capital symbolique[471]. Dans ce contexte, comme le montre Jean Marcel dans son essai, la glorification du joual (du « joualon » dans la fiction blaisienne) s'avère être une entreprise de mystification du peuple. La réalité (de papier) du Joualonais ressemble en beaucoup de points à celle du Québécois que l'on cherche à cette époque à bercer d'illusions :

> En fait, le Québécois est si démuni de la possession réelle de son environnement, qu'on a intérêt à lui faire croire que par le langage, il possède le monde — c'est un mythe de plus qui vient se substituer au paradis de la religion d'autrefois. Tout, sauf la possession réelle, c'est-à-dire politique et économique, de son milieu réel : le Québec, et non le « monde ». À « l'essentiel c'est le ciel » on donne maintenant le change par « vous posséderez l'univers par le langage ». […] La prise en charge du réel par le langage n'est pourtant possible que si cette activité de type essentiellement culturel a été précédée par une prise réelle du pouvoir politique et économique. Les peuples qui n'ont pas ce préalable (et qui osera dire que nous l'avons?) forment en général des sociétés tronquées; ils peuvent toujours se bercer et se berner pendant des siècles en croyant avoir prise sur *le royaume de leur sombre existence*, ils n'en restent pas moins dupes et doublement démunis. On fait tout d'ailleurs pour les y entretenir[472]. (Soulignons ici l'évocation des thèmes du royaume et de la noirceur dont il a été beaucoup question jusqu'à présent.)

Dans les années qui précéderont le Référendum de 1980 portant sur le projet de souveraineté-association, certains intellectuels n'ont plus de patience pour les acteurs joualisants qui, portant des œillères, refusent de s'engager envers tout autre cause que celle de la défense du « peuple de petites misères et de petits espoirs, à la gêne dans les salons internationaux[473] ». En témoigne Beauparlant dans *L'Isle au dragon* (1976) de Jacques Godbout, un militant écologiste vexé d'être stigmatisé par des citoyens québécois qui lui reprochent son activisme à caractère international : « Haut les cœurs! *Wow les jouaux!* Je ne vais pas enculer mon arrière-grand-mère dans son

[471] M. Atwood, « Préface de l'édition en langue anglaise (1976) », dans M.-C. Blais, *Un Joualonais sa Joualonie*, p. 11 et 14.
[472] J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 119-120.
[473] Jacques Godbout, *L'Isle au dragon*, [Éd. originale : Paris, Seuil, 1976], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1996, p. 121.

cercueil pour prouver mon appartenance[474]! » L'année de la parution de ce récit, le Parti québécois est élu. Les choses changeront de manière draconienne à compter de là pour les « Canadiens français » devenus à ce point de leur histoire des « Québécois », citoyens désormais en pleine possession de leurs moyens économiques, politiques, et, de plus en plus, de leur langue.

C'est dire qu'à la fin de la décennie, le Québec a le vent dans les voiles. Jean Marcel écrivait en 1973 : « [N]otre culture est faite pour l'instant de bien plus *d'aspirations* que de *réalisations*. En toute constatation de ce qu'*elle est* ou *a été* doit s'accompagner d'une constatation de ce qu'elle *pourrait* être […] sinon ce n'est pas de la culture, c'est un pataugeage dans le statu quo de l'aliénation[475]. » Michel Tremblay répond à cette invitation en 1978 en inventant un personnage conteur visionnaire, Josaphat-le-Violon, qui donnera en héritage à son neveu Marcel, futur écrivain, une image de ce que pourrait être le cheval de demain :

> J'entendais comme un bruit en arriére de moé, un bruit plus fort que les autres… je r'garde pis j'vois une espèce de lumière blanche qui avançait su'a route… Des chevaux! On dirait que c'est des chevaux qui s'en viennent! Oui, c'est des chevaux! Chus sauvé! […] Des chevaux… blancs! Lousses! Tu me croiras pas, Marcel, mais c'est vrai comme chus là : j'ai vu deux, quatre, six, huit chevaux blancs qui couraient tu-seuls su'a route! Huit grands chevaux blancs avec des crinières tellement longues qu'y'avaient l'air des ailes! Les chevaux avaient l'air de courir comme si y'allaient dans une place ben ben importante… y'hennissaient pis y galopaient comme des fous… Y se rapprochaient de plus en plus, leu'sabots faisaient trembler la route. J'les voyais comme si y'avaient été éclairés par la lune. Mais y'avait pas de lune. […] Y'approchent! Y s'en viennent! Sont… tellement… beaux! Haaaaa! Y sont passés à côté de moé comme des éclairs en galopant pis en hennissant, les oreilles dans le vent, les naseaux écumants, les yeux fous… On arait presque dit qu'y'avaient passé à travers moé! J'avais les cheveux raides su'a tête, la chair de poule[476]…

[474] J. Godbout, *L'Isle au dragon*, p. 121. Nous soulignons.
[475] J. Marcel, *Le joual de Troie*, p. 129. L'auteur souligne.
[476] M. Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte […]*, p. 250.

Bientôt, très bientôt, les personnages des récits québécois n'auront plus « la chair de poule[477] ». Nous verrons plus loin comment cela se traduit au niveau des représentations chevalines dans les récits de la littérature québécoise des dernières décennies du XX^e^ siècle.

3.4 Tableau récapitulatif de la troisième série culturelle

TABLEAU RÉCAPITULATIF DE LA TROISIÈME SÉRIE CULTURELLE	
NOTIONS	CARACTÉRISATION
IDÉOLOGIE ET VALEURS	Idéologie de contestation (~1940-1960) : • Contestation des valeurs-refuges traditionnelles associées au milieu rural : religion, agriculture, culte du passé • Appropriation des valeurs de l'Autre, en milieu urbain : argent, statut social --- Idéologie de « décolonisation » / idéologie révolutionnaire (~1960): • Création de nouvelles valeurs : – la liberté (recherche d'un espace à soi à habiter / le pays décolonisé) – l'amour (libération des mœurs, quête amoureuse) – la parole (l'écriture) --- Idéologie de la « québécitude » (~1960-1970) : • Création de nouvelles valeurs en phase avec la pensée néo-nationaliste : – la langue (le « joual ») – la nation (le pays)
COURANTS LITTÉRAIRES	Courant régionaliste de contestation, courant réaliste traditionnel, courant introspectif, courant réaliste critique, courant moderne (début)
GENRES NARRATIFS DE PRÉDILECTION	Récits régionalistes de contestation, récits de mœurs urbaines, récits psychologiques, récits de décolonisation /révolutionnaires, récits de la modernité naissante
ARCHÉTYPE CHEVALIN	Le Joual (terme générique qui englobe toutes les formes de *cheval dégradé* imaginées de la période 1930-1970) : En milieu rural (personnage-doublet individuel) : figure zoomorphe - La Grise en difficulté (cheval dégradé, déclassé et humilié)

[477] Rappelons qu'il s'agit du titre d'un ouvrage marquant de la période des années 1960 et dont nous avons déjà traité plus haut : André Major, *La chair de poule*, Montréal, Éditions Parti pris, 1965.

	En milieu urbain (personnage-doublet individuel/collectif) : figure anthropomorphe - Le cheval de la servitude, de la révolte et de la révolution : le dominé, le révolté, le révolutionnaire (associé à l'idéologie de contestation). - Le cheval « joual » porteur des « signes de libération » positifs ou péjoratifs associé à l'idéologie de la québécitude, tantôt célébrée (ex. : *D'Amour, P.Q.*), tantôt critiquée (*L'hiver de force*, *Un Joualonais sa Joualonie*) (associé à l'idéologie néo-nationaliste). Dans tous les cas (entités figuratives hippomorphes ou anthropomorphes chevalines) : L'« être » : cheval affamé, faible, poussif, malade, blessé, victime de maltraitance, voire abattu, détruit (degré zéro du cheval de papier). Le « faire » : • Rôle thématique : cheval incapable d'accomplir le travail exigé de lui • Rôle actantiel de type « opposant » : cheval, source d'une profonde irritation pour le personnage humain auquel il est associé. Caractérisation différentielle de l'étiquette sémantique : ajout de métaphores animalières dégradées qui permettent d'établir des degrés de déchéance du personnage chevalin, du moins dégradé (+) au plus dégradé (+++), du plus au moins ressemblant morphologiquement : + figure équine (mule, âne) ++ figure ovine (mouton) ou bovine (vache, bœuf) +++ figure porcine ou canine.
PRINCIPE CODANT	LA NOIRCEUR, dont rend bien compte la figure symbolique du « joual » telle que définie dans *Les insolences du frère Untel* (1960) par Jean-Paul Desbiens, ouvrage qui marque un jalon important dans l'évolution culturelle du Québec. Comme le souligne Pierre Hébert, il s'agit d'« un cas unique dans les lettres québécoises[478] ». Dans son article « Un succès de librairie. *Les insolences du Frère Untel* » paru le 30 septembre 1960, André Laurendeau évoque un certain nombre de causes qui expliqueraient le succès « indiscutable[479] » des *Insolences*, un succès qu'il importe selon lui d'« enregistrer aux annales de l'édition canadienne ». D'autres ont aussi glosé sur le phénoménal retentissement de l'ouvrage. En résumé, voici les causes du retentissement de l'œuvre : 1. Les stratégies éditoriales efficaces d'un éditeur audacieux et perspicace[480];

[478] P. Hébert, « Les insolences du Frère Untel », dans P. Hébert, Y. Lever et K. Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec […]*, p. 352.
[479] A. Laurendeau, « Un succès de librairie. *Les insolences du Frère Untel* », dans J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 219. La prochaine citation se trouve à la même page.
[480] Selon André Laurendeau, « la technique de cette maison [Éditions de l'Homme] rend la diffusion plus rapide. Elle multiplie les points de vente et accroît le volume de la publicité; elle réussit à vendre ses livres un dollar, ce qui est un tour de force, et n'est possible que grâce aux gros tirages. Elle les a presque toujours obtenus » (A. Laurendeau, « Un succès de librairie. *Les insolences du Frère Untel* », dans J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 217-218). André Gaulin souligne lui aussi le succès commercial du livre : « Pendant près de cinq mois, *les Insolences du Frère Untel* occuperont la première place au palmarès des ventes de livres. » (A. Gaulin, « Les insolences du Frère Untel », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 435)

	2. Le talent de l'essayiste[481]; 3. La personnalité attachante et débonnaire de l'homme[482]; 4. Le statut social du petit frère mariste, « un prolétaire de la sainte Église[483] »[484]; 5. La vérité de son propos, sa grande pertinence dans le contexte de l'époque[485]; 6. La démocratisation de la pensée critique[486]; 7. Son courage à affronter ce qui fait peur, au Québec, encore à cette époque[487]. La NOIRCEUR, que traduisent également les écrits des partipristes et d'autres écrivains nationalistes, et qu'ils se donnent pour mission d'éradiquer : • **André Major (1964)** : « La littérature canadienne française existe comme existe la nation canadienne française : toutes deux sortent à peine d'une longue

[481] Comme le souligne Larendeau, « Frère Untel a du talent. Il a le don de la formule. On le sent totalement engagé, mais sans aucune méchanceté » (A. Laurendeau, « Un succès de librairie. *Les insolences du Frère Untel* », p. 218). Gaulin renchérit à ce propos en lui reconnaissant une plume essayistique remarquable : « Les nombreuses citations, nourriture du militant, le retour constant au réel quotidien, l'acuité de sa vision du monde et sa distanciation d'avec le vécu, son esprit critique, son habileté à créer des images populaires, son sens savoureux de l'humour, son absence de prétention malgré le ton parfois exécutoire ou dogmatique devaient plaire à un large public. Son succès tient à cela. » A. Gaulin, « Les insolences du Frère Untel », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 438.

[482] D'une manière un peu chauviniste, Laurendeau précise à cet égard : « Il est de chez nous, il est très canadien : car si les écrivains se durcissent et perdent un peu de leur naturel, le peuple chez nous aime et prend souvent ce ton narquois, direct, savoureux. » (A. Laurendeau, « Un succès de librairie. *Les insolences du Frère Untel* », dans J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 218) « On sent un homme qui parle, et c'est ce qui nous rejoint. […] Il éveille la sympathie. On l'aime. » (*Ibid*, p. 219)

[483] J.-P. Desbiens dans A. Gaulin, « Les insolences du Frère Untel », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 437.

[484] Le ton et le propos de Jean-Paul Desbiens a été apprécié par ses semblables qui voient en lui un être solidaire à leur cause, qui vit les mêmes humiliations, les mêmes conditions de travail défavorables : « Ce frère […] revalorise les frères au [*sic*] yeux de plusieurs. […] Les frères sont un peu devenus un prolétariat : on les prend pour acquis, on aime s'en servir comme d'une cible, on oublie l'importance de leur rôle, on se demande comment ils le jouent. Or voici que l'un d'entre eux parle. » (A. Laurendeau, « Un succès de librairie. *Les insolences du Frère Untel* », p. 218.) Selon Pierre Hébert, le retentissement de l'œuvre s'explique sans doute par l'argument d'autorité (les ecclésiastiques disposant encore à cette époque d'une certaine influence sur la population), mais tient sans doute surtout à un capital de sympathie élevé. En effet, « la contestation, tout en entraînant la population presque tout entière, provient de l'intérieur. Elle ameute l'opinion publique et fracture l'unanimité chez les évêques. Une partie du peuple ne comprend pas pourquoi l'on cherche à bâillonner l'un de ses plus grands hérauts ». (P. Hébert, « Les insolences du Frère Untel », dans P. Hébert, Y. Lever et K. Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec […]*, p. 356)

[485] Le frère Untel révèle sans retenue « le climat étouffant de cent années et plus de régime césaropapiste au Québec » (A. Gaulin, « Les insolences du Frère Untel », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 435), dénonce « un système scolaire public minable et entretenu [qui] ne débouche pas sur l'université » (*Ibid*, p. 437) et rappelle « la servilité de notre "race" et sa cassure comme peuple » (*Ibid*, p. 437). En somme, ses propos amusent un lectorat qui lui-même « avait subi ce que l'auteur appelle "l'esprit de domination" » (*Ibid*) et qui avait eu « les reins cassés » (*Ibid*, p. 438).

[486] Selon Laurendeau, une autre raison qui explique le succès de l'ouvrage tient au fait qu'« [i]l rend populaire des critiques qu'on formulait en cercles fermés, et qui, souvent, faisaient bâiller […] » (A. Laurendeau, « Un succès de librairie. *Les insolences du Frère Untel* », dans J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 219).

[487] À ce sujet, Gaulin écrit : « Le Frère Untel n'y va pas de main morte non plus pour décrier la grande peur d'un peuple sous le patronage de "Notre-Dame-de-la-Trouille", dénonçant aussi le ridicule d'un appareil religieux vétuste […]. » (A. Gaulin, « Les insolences du Frère Untel », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 437) Laurendeau abonde dans le même sens : « Il est vrai que nous avons peur […]. […] Frère Untel la dénonce [la sainte frousse]; et ce qui compte, dans son geste, plus qu'une phrase ou qu'une formule heureuse, c'est le courage même de celui qui parle. Car les vertus, comme les vices, ont une puissance de contamination. Devant un homme qui ose, d'ordinaire, on tremble moins. » (A. Laurendeau, « Un succès de librairie. *Les insolences du Frère Untel* », dans J.-P. Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, p. 219)

	nuit historique et elles titubent encore fascinées par leur naissance douloureuse et contrariée. On n'a pas le droit de rendre l'une ou l'autre responsable de leur insuffisance et de leur médiocrité[488]. » • **Lise Gauvin (1976)** : « Rejetant l'identification à un passé mythique, l'écrivain de *Parti pris* choisit de vivre le présent national qu'il définit comme *le temps de la nuit, de la négativité, du néant*. Dans ce "pays incertain", menacé de désintégration, en voie d'assimilation progressive, accepter l'écriture, n'est-ce pas accepter cette logique de la domination qui veut que l'on fasse la révolution en art faute de pouvoir la faire en histoire[489]? » L'importance de la revue Parti pris est attestée par nombre de commentateurs : • **Jacques Pelletier citant Jacques Godbout (1975)** : « Godbout […], au début de la période, […] demeure sensible à l'approche "parti-priste" du langage et de la littérature. Il se fait en 1965 le défenseur du joual avec des arguments qui rejoignent ceux avancés ailleurs par Brochu, Godin ou Major : "Seul le joual peut traduire l'épaisseur de la condition québécoise… [si bien que] l'écrivain québécois se voit forcé d'admettre que pour décrire son pays et ses hommes vivants il lui faut assimiler le joual jusqu'à ce qu'il puisse le *rendre* sans en faire du pittoresque, sans non plus en utiliser comme du code d'une littérature, qui n'aurait que déplacé le centre de gravité de son rituel." [490] »
ACTES D'ÉNONCIATION HÉTÉROGÈNES	CORPUS D'ŒUVRES VARIÉES (voir le corpus à la fin) Chaque œuvre comporte son propre cadre diégétique, ses protagonistes qui vivent des aventures singulières, distinctes de celles des personnages des autres récits de la série.
ACTES DU CONTENU PROPOSITIONNEL HOMOGÈNES : MÊME RÉFÉRENCE (même type de représentation; même type de personnage héroïsé)	Même référence : LE MÊME (le sujet de la quête ou son opposant) → L'ALIÉNÉ, HABITANT ou CITADIN (de 1ere ou 2e génération) : • Le cheval de l'HABITANT déchu, honteux, impuissant; • Le cheval de la catégorie du « DOMINÉ » de type « rêveur » (ex. : Victor Brisebois, « Le colosse ») ou « ambitieux » (ex. : Jules Lebeuf, entre le bœuf et Pégase, *La bagarre*), inconscient/semi-conscient de son aliénation, passif et résigné; • Le cheval de la catégorie du « RÉVOLTÉ », semi-conscient ou conscient de son aliénation, « écoeuré » soumis (ex. : Mame Pouliche) ou en colère (ex. : Marc Saulnier, « Le réveil »); • Le cheval de la catégorie du « CASSÉ », conscient de son aliénation, en colère, violence qui se retourne contre le Même, lui-même ou les membres de la communauté d'appartenance (ex. : le grand tata); • Le cheval de la catégorie du « RÉVOLUTIONNAIRE » de type « patriote

[488] André Major, « Pour une littérature révolutionnaire », *Parti pris*, vol. 1, no 8, mai 1964, p. 56.
[489] L. Gauvin, « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », p. 78. Nous soulignons.
[490] J. Pelletier, *Le roman national,* p. 73-74. La citation est de Jacques Godbout, « Écrire », dans *Le Réformiste*, p. 153. Les majuscules sont de Godbout.

	pathétique », très conscient de son aliénation, aspire à une forme de libération ou d'émancipation quelconque (individuelle et/ou collective), ambivalent face à l'engagement révolutionnaire, trouve un apaisement dans l'amour ou dans l'écriture (ex. : François/Martyr, *Salut Galarneau!*; Abraham Lemieux/Ti-Pit, *Un Joualonais sa Joualonie*); • Le cheval de la catégorie du « RÉVOLUTIONNAIRE » de type émancipé, très conscient de l'aliénation de sa collectivité, aspire à une forme de libération ou d'émancipation pour eux (individuelle et collective), affirme engagement révolutionnaire avec détermination, trouve une fierté dans le militantisme, dans l'amour et dans l'écriture (Mireille, *D'Amour, P.Q.*) : – **Pierre Maheu (1964) dans *Parti pris*** : « Après le temps des héros, vient celui des "travailleurs-sociaux" de la révolution. Il nous faut maîtriser les techniques de l'agitation, la propagande, des manifestations, de la désobéissance civile, etc[491]. » L'AUTRE (l'opposant) : le cheval de la Gendarmerie royale du Canada (*Les Plouffe*, *Éthel et le terroriste*, etc.).
ACTE ILLOCUTIONNAIRE HOMOGÈNE : MÊME PRÉDICATION (Même intention illocutoire; même effet perlocutionnaire recherché)	Même prédication : → AGIR ALIÉNÉ à des degrés variables allant de la soumission complète à la révolte totale. Même intention du locuteur, même signification : *RACONTER la « grande noirceur »* : « Je raconte que les antihéros, pauvre campagnard asservis ou citadin prolétaire aliénés agissent de façon servile, ou révoltée; je raconte que certains de ces antihéros conscients de leur état d'aliénation s'engagent dans la révolution, empruntant soit la voie du terrorisme, soit celle de l'écriture. • **Gabrielle Poulin (1980)** : « Ces hommes et ces femmes de ce qu'on pourrait *appeler les romans noirs de la littérature québécoise* sont écrasés par un destin trop lourd qui les a poussés jusqu'aux derniers retranchements, *comme des bêtes traquées pour qui vivre est un piège*. Mais, et voilà peut-être qui est nouveau aujourd'hui chez nous, la résignation leur est inconnue. Au fond de leur être ont germé l'amertume et la révolte irrépressible qui leur tiennent lieu de conscience et qui leur arrachent les cris que les romanciers tentent d'informer au moyen d'une langue elle-même informe, la langue qui a servi aux chefs politiques, aux curés et à leurs fidèles, langue de la résignation et de la prière qui n'a pas besoin d'être beaucoup violentée pour devenir celle de la violence et du blasphème. Car la langue elle-même participe du destin de l'homme et du pays dont elle exprime l'aliénation et le désespoir, dont elle est au fond la conscience incertaine[492]. » *INCITER À IMITER L'EXEMPLE* : • **Pierre Maheu (1964) dans *Parti pris*** : « Quant à nous, de Parti Pris, nous tentons de faire notre part pour approfondir cette conscience collective, en élaborant une pensée qui veut refléter et organiser l'aspiration révolutionnaire

[491] Pierre Maheu, « Chronique d'une révolution 2 : que faire? », *Parti pris*, vol. 1, n° 5, février 1964, p. 45.
[492] Gabrielle Poulin, « La conscience incertaine d'un "pays incertain" », *Romans du pays 1968-1979*, Montréal, les Éditions Bellarmin, 1980, p. 40. Nous soulignons.

	de la jeune génération. Mais il faut que cette pensée devienne de plus en plus concrète[493]. »
EFFET PERLOCUTIONNAIRE	Il s'agit pour chaque œuvre produite au sein de la série d'évaluer « sa capacité à agir sur le lecteur[494] ». Dans le cas des *Insolences du frère Untel* et des écrits publiés dans la revue *Parti pris* ou aux Éditions Parti pris, l'effet perlocutionnaire est admis par tous : • **Lise Gauvin (1974)** : « Pour situer la question dans une perspective historique, il faut, comme chacun sait, mentionner le frère Untel qui, sans avoir inventé le joual, a largement contribué à le populariser[495]. » • **Robert Major (2013)** : « En octobre 1963 paraissait à Montréal le premier numéro d'une revue qui allait transformer en profondeur le paysage politique et littéraire du Québec […] : *Parti pris*[496]. »

[493] P. Maheu, « Chronique d'une révolution 2 : que faire? », p. 45.
[494] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 14.
[495] L. Gauvin, « Littérature et langue parlée au Québec », p. 98.
[496] R. Major, *Parti pris. Idéologies et littérature*, p. 9.

4 LE CHEVAL LIBÉRÉ

> Farewell my love. Ton cheval et ton traîneau t'emportent loin de moi, sur la neige durcie. Je ne te vois plus. Je ne t'entends plus. Sur ma peau ton odeur s'efface. […] Si je ferme les yeux, je te retrouve livré aux métamorphoses étranges des mâles et des hommes. Une image, particulièrement, me poursuit. Tu te souviens de ce coq, dans l'écurie, qui avait pris l'habitude de passer la nuit sur le dos de ton cheval? Un matin, le coq s'est pris les ergots dans la crinière du cheval. Ton cheval se cabre. Se dresse sur ses pattes de derrière. Le coq entravé déploie toute son envergure. Tente de se dégager. À grands coups d'ailes exaspérées. Se débat en vain. Coq et cheval ne forment plus qu'un seul corps fabuleux. Un seul battement, un seul écart d'ailes et de fers. Un seul tumulte, hennissements, et cocoricos, emplissant l'écurie de sa clameur, abattant les cloisons de la stalle. Dans un arrachement de plumes et de crins, de planches cassées et de clous tordus[1].
>
> Anne Hébert, *Kamouraska* (1970)

4.1 Contexte sociopolitique et économique de la fin du XXe siècle

Le présent chapitre porte sur un nouvel ensemble de représentations chevalines, celui du « cheval libéré ». Cette expression que nous emploierons désormais pour désigner cette nouvelle horde s'est imposée d'elle-même. En effet, à l'époque de leur création — époque de la Révolution tranquille et des décennies subséquentes —, il soufflait sur le Québec un vent de liberté comme il n'y en avait jamais eu auparavant. Un large consensus existait au début des années 1960 quant à la nécessité de renoncer définitivement aux anciennes valeurs conservatrices et de moderniser le Québec. En quelques années à peine, sous l'effet de ce « nationalisme québécois réformiste[2] », la société tout entière s'est trouvée renversée, le bas en haut, l'arrière par

[1] Anne Hébert, *Kamouraska,* roman, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 191.

[2] « Un courant sert de trame de fond à toute la période : le nationalisme québécois réformiste. Issu du néo-nationalisme des années 1945-1960, il reçoit diverses formulations, parfois antagonistes, mais qui toutes s'organisent autour de deux thèmes fondamentaux. Le premier est une nouvelle définition de la nation, qui dépouille celle-ci de sa

devant : rénovation en profondeur des institutions sociales marquée par le passage de « la Providence de Dieu […] à l'État Providence[3] »; prise en charge du développement économique par les Québécoises et Québécois[4] soucieux de devenir « maîtres chez [eux][5] »; sur la scène politique, foisonnement des partis parmi lesquels détonne le Parti québécois[6]; sur le plan législatif, établissement d'une politique linguistique provinciale aboutissant à la création de la Charte de la langue française[7] communément appelée « loi 101 »; décléricalisation[8]; accroissement de la diversité ethnique[9]; etc.

---

dimension religieuse et passéiste et donne un contenu renouvelé à ses autres traits distinctifs. Les droits linguistiques et l'affirmation du français dans tous les domaines de la vie politique et économique deviennent une priorité. La culture, cessant d'être identifiée uniquement au maintien des traditions, doit s'ouvrir à l'innovation et s'engager dans les combats sociaux et politiques. Surtout, on associe maintenant la nation à l'occupation d'un territoire particulier, le Québec, unifié sous un même État tout en présentant une certaine diversité régionale. Sur ce territoire, les Canadiens français, qu'on appelle de plus en plus les Québécois, forment une société distincte et majoritaire. Le second thème caractérisant ce nationalisme est son association avec une vision réformiste de la société. La modernisation sous toutes ses formes apparaît comme le meilleur garant de l'avenir collectif du Québec. » Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II : Le Québec depuis 1930*, nouvelle éd. révisée, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1989, p. 678.

[3] Maurice Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1995) », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, p. XI.

[4] « L'arrivée au pouvoir de Jean Lesage marque un renversement de tendance par rapport à la stratégie économique appliquée depuis 1897 par les libéraux puis les unionistes. [Tout au cours des années 1960 et 1970] [l]a nouvelle orientation [élaborée dès la Révolution tranquille] est inspirée par le néo-libéralisme et le nationalisme. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 461.

[5] « Ce nationalisme réformiste axé sur l'État est l'idéologie par excellence de la Révolution tranquille, que le slogan "Maîtres chez nous" exprime avec force. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 679.

[6] Parti nationaliste qui souhaite réaliser la souveraineté du Québec, le Parti québécois (PQ) a été porté au pouvoir à cinq reprises depuis sa fondation en 1968 : 1976-1981; 1981-1985; 1994-1998; 1998-2003; 2012-2014.

[7] « [A]u cours d'une décennie, les gouvernements québécois successifs ont, sous la pression de l'opinion publique francophone et au milieu de tensions considérables, élaboré une véritable politique linguistique. Cette élaboration est jalonnée par trois lois importantes, avec leur cortège de règlements d'application : la Loi pour promouvoir la langue française (loi 63) adoptée en 1969; la Loi sur la langue officielle (loi 22), en 1974; la Charte de la langue française (loi 101) de 1977. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 605.

[8] « À partir de 1960, la réalité religieuse québécoise connaît de profonds bouleversements. Deux grands phénomènes infléchissent d'abord son évolution : d'une part, comme ailleurs en Amérique du Nord, la sécularisation grandissante de la société fait subir à la pratique religieuse une baisse brutale qui vide littéralement les églises, les temples et les synagogues; d'autre part, l'Église catholique perd très rapidement le prestige, l'influence et le pouvoir qu'elle exerçait sur la vie sociale des Québécois catholiques. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 649.

[9] « La diversité ethnique et culturelle du Québec occupe une place considérable dans l'actualité à partir de la fin des années 1960. Le phénomène n'est pourtant pas nouveau : il se manifeste depuis le début du siècle. Il prend toutefois une nouvelle signification à cause de la diversification accrue des groupes en présence et du besoin qu'éprouvent les Québécois de vieille souche, tant francophones qu'anglophones, de redéfinir leurs positions et leurs attitudes face à

Au cours de la décennie 1970, on note un foisonnement idéologique dont rend bien compte la montée du mouvement des femmes[10], de la contre-culture et de l'écologisme. Par ailleurs, spécifiquement en lien avec la question nationale, on observe une polarisation de plus en plus marquée des idéaux. Aux mouvements de gauche plus radicaux, tels le communisme marxiste ou le socialisme, s'opposent les nationalismes québécois et canadiens situés plus au centre, tous deux partageant en essence les mêmes valeurs sur les plans social et économique, celles du néo-libéralisme, courant idéologique dominant de la période [11].

Cependant, si consensus il y avait au départ, ce dernier s'effrite graduellement à un tel point qu'au tournant des années 1980, le vent de changement a pris de l'ampleur[12]. Sans doute les bourrasques les plus fortes furent-elles enregistrées au moment du Référendum du 20 mai 1980 portant sur la question de la souveraineté-association, source d'une profonde polarisation[13] entre le camp du « non », favorable à un nationalisme fédéraliste bon-ententiste, et celui du « oui »,

---

leurs compatriotes d'autres origines. […] La proportion de Québécois nés à l'étranger, qui était de 5,6 % en 1951, atteint 8,3 % en 1981. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 579.

[10] « À partir du milieu des années 1960, et encore davantage au cours de la décennie suivante, les questions relatives à la situation des femmes occupent une place de tout premier plan dans la vie sociale, politique et idéologique du Québec. Le féminisme, qui s'est tu depuis la guerre, ressurgit et connaît une forte expansion, dans ses versions aussi bien réformistes que radicales. En même temps, la présence des femmes dans la société ne cesse de s'affirmer et de se diversifier, tandis que l'évolution des mentalités et des modes de vie amène à remettre en question les anciens modèles de la féminité. Ces changements se traduisent, au niveau de l'État, par des réformes favorisant l'égalité entre les sexes et une plus grande liberté pour les femmes. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 609.

[11] « S'ils s'affrontent au point de vue politique et constitutionnel, les nationalismes québécois et canadien se rejoignent généralement en ce qui a trait aux questions économiques et sociales. Tous deux, en effet, partagent à cet égard les mêmes valeurs, qui sont en substance celles du néo-libéralisme. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 683.

[12] « Entre les débuts de la Révolution tranquille et le référendum, on peut, globalement, distinguer trois phases d'inégale durée […]. La première (1960-1965) est marquée par un assez large consensus autour des grands objectifs de la Révolution tranquille; la seconde (1965-1976), par contre, voit se manifester de nombreuses dissensions : les options se diversifient et les débats se radicalisent; à cette phase d'éclatement succède enfin, entre 1976 et 1980, une forte polarisation autour de la question nationale. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 673-674.

[13] Au tournant des années 1980, « la promesse que fait le Parti québécois de tenir un référendum sur l'avenir constitutionnel du Québec […] mobilise les énergies, donnant lieu à une bataille de chiffres avec Ottawa et transformant les relations fédérales-provinciales en guerre de tranchées. Il n'y a guère de place pour les nuances ou les compromis : le Québec est cassé en deux autour de la question nationale […]. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 429-430.

prônant avec force conviction un nationalisme décentralisateur aux visées indépendantistes. La proposition mise sur la table par René Lévesque et son équipe sera rejetée à majorité par les Québécoises et Québécois[14], au grand désarroi des péquistes, plus largement des intellectuels et acteurs du domaine culturel qui se démobiliseront massivement à la suite de cette défaite crève-cœur[15]. Comme c'est le cas après toute tempête, une période d'accalmie suit la débâcle référendaire. À partir de ce moment, la morosité l'emporte sur l'effervescence des décennies précédentes, comme l'expliquent les auteurs de l'*Histoire du Québec contemporain* :

> Le début des années 1980 semble marquer, au point de vue idéologique, une certaine rupture. Les grands thèmes qui ont passionné tant de groupes et de militants au cours des deux décennies précédentes, et suscité des débats si animés, paraissent s'épuiser. […] La confiance que le réformisme néo-libéral ou social-démocrate a mise dans l'État se refroidit. La gauche se tait. Le féminisme est en crise et arrive difficilement à mobiliser les jeunes. Le climat, parmi les militants de naguère, est à la désillusion, et d'aucuns parlent même de « la fin des idéologies »[16].

En réalité, comme le souligne avec raison Maurice Lemire, une idéologie finit toujours par en remplacer une autre[17]. Ainsi, la période suivante sera marquée par l'apparition de deux courants d'idées marquants, soit les « idéologies du moi » et le néo-libéralisme[18]. C'est désormais à un

[14] « Le projet de souveraineté-association est rejeté dans une proportion de 59,56 % des votes exprimés, avec un taux de participation de 85,61 %. On estime par ailleurs qu'environ 50 % des votants francophones ont appuyé cette option. » R. Hudon, « Référendum du Québec (1980) », *L'Encyclopédie canadienne* [En ligne], mis en ligne le 27 août 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/referendum-du-quebec-1980 (page consultée le 19 décembre 2019).

[15] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 711.

[16] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 687.

[17] « Une idéologie en remplace une autre. » (Maurice Lemire « Introduction à la littérature québécoise (1960-1969) », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, 1984, p. XIII) Robert Vigneault rapporte dans un article intitulé « Notre sauvage besoin de libération » que, « mett[ant] en question la fantasque liberté [de la]*modernité* », l'essayiste André Belleau écrivait « avec une pointe de génie : "la mode qui se prend pour l'éternité!" ». Robert Vigneault, « Notre sauvage besoin de libération », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, p. 26-27. L'auteur souligne.

[18] « [Les] "idéologies du moi" […] accordent la primauté à la vie privée et au bien-être corporel ou psychologique de l'individu, sans remettre en question l'organisation de la société. La floraison des thérapies et des doctrines de "croissance personnelle", les diverses méthodes d'"auto-santé", le culte de la forme physique et de l'équilibre émotif sont quelques-unes des manifestations de ce courant hédoniste, dont le commerce et la publicité font un ample usage. L'autre courant significatif est celui qui se donne l'étiquette de néo-libéralisme […]. Il s'agit […] d'un retour aux

rythme plus mesuré et certainement moins exalté que se poursuivra le développement de la nation québécoise de 1980 au tournant des années 2000.

Cela étant dit, plusieurs écrivains et écrivaines de la période n'ont pas manqué de mettre en image les tenants et les aboutissants de ce grand bouleversement sociétaire de fin de siècle, en témoigne l'apparition de nouvelles figures équines dans les récits qui refuseront désormais d'être attelés aux voitures idéologiques anciennes. En somme, on ne leur passe plus la bride aisément, et gare à celle ou celui qui s'y autorise. Certes, certains spécimens équins se soumettront quand même volontiers, pour un court moment cependant, à de nouveaux maîtres parmi lesquels — fait inusité — se trouvent des femmes conquérantes. Il ne faut toutefois pas se méprendre sur le sens de cette nouvelle forme de partenariat entre l'humain et le cheval. Si harnachement il y a, ce n'est que le temps de livrer quelques batailles contre des forces d'oppression dont il importe de se libérer au plus tôt. Fortes de leurs victoires des années 1970, par exemple, les écrivaines féministes rendront rapidement la liberté à leurs précieuses cavales pour se contenter simplement, par la suite, d'en évoquer poétiquement le souvenir ou, en certaines autres instances, de chevaucher librement les montures qui veulent bien encore de leur camaraderie.

Pour nous faire une idée plus précise de l'*être* et du *faire* de ces nouveaux personnages hippomorphes, nous proposons d'aller d'abord à la rencontre de quelques chevaux libérés résolument modernes surgis en littérature québécoise dans les années 1960, en plein cœur de la Révolution tranquille, créations originales de Marie-Claire Blais. Par la suite, nous nous attarderons au type de représentation que nous proposent les tenants des courants littéraires

---

valeurs du libéralisme classique : allégement de l'État, déréglementation, privatisation de l'économie, décroissance des programmes sociaux et foi en la liberté d'entreprise. […] ce nouveau conservatisme se fait sentir dans l'ensemble de la vie sociale et politique, où il prône l'individualisme, la discipline, la stricte rationalité économique et, de façon générale, la stabilité plutôt que le changement. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 687-688.

néonationalistes et féministes, plus particulièrement des années 1970 à l'an 2000. Avant de nous lancer dans un tel programme, nous devons encore aborder une question primordiale. Si la liberté semble être le phénomène central qui se dégage de cette nouvelle et dernière série culturelle, il n'en constitue pas pour autant le principe codant à proprement parler, comme nous le verrons à l'instant.

4.2 Le principe codant de la quatrième série culturelle : la Culture

Le principe codant régissant la quatrième série culturelle nous a semblé beaucoup plus difficile à identifier, et pour cause. Souvenons-nous que les actes de langage de la série précédente, plutôt que de trouver leur cohérence à partir d'un « agent unificateur, texte ou ensemble de textes, qui, à la manière d'un ferment, concourt à l'organisation de toutes les unités de signification[19] », l'avaient plutôt fait à partir d'« éléments constitutifs [qui] épuis[aient] en quelque sorte un donné qui ne manqu[ait] pas d'agir sur eux comme le [fait] un mécanisme structurant ». De fait, nous avions identifié « la noirceur » comme étant le phénomène président à l'unification des productions culturelles de la série du joual. Dans le cas de la quatrième série, il semble encore une fois impossible de statuer sur un texte en particulier, voire sur un ensemble de textes qui aurait eu un pouvoir de cohésion suffisant pour inspirer largement tous les locuteurs de la série à imiter l'acte illocutoire codant dans leur propre production. En effet, comme le soulignent Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, si la production culturelle des années 1960 articulée autour de la notion de fondation de la littérature québécoise

[19] Louis Francoeur, « Pour une sémiotique des traces », *Études littéraires* [En ligne], vol. 21, n° 3, 1989, p. 177-180, https://id.erudit.org/iderudit/500879ar (page consultée le 30 août 2016). La prochaine citation se trouve à la même page.

« se caractérise par une très forte unité[20] », à compter des années 1970, cette dernière « renvoie alors à un corpus de plus en plus légitime, mais de moins en moins unifié[21] ».

Dans ce cas, à quoi pourrait tenir le principe codant? Nous posons l'hypothèse que la « culture » agit à titre de phénomène global structurant au sein de cette dernière série. Pour bien comprendre de quoi il retourne, il faut se remémorer le contexte de la Révolution tranquille. L'idéologie qui prévaut à cette époque est le nationalisme. Il ne s'agit plus bien sûr du nationalisme conservateur et autoritaire de la première moitié du siècle, mais bien d'un nationalisme réformiste social-démocrate largement imprégné des valeurs néo-libérales progressistes auquel adhèrent aussi bien les fédéralistes que les indépendantistes. Nous posons l'hypothèse que ce mouvement nationaliste progressiste serait intimement lié à l'émergence du concept de la culture comme principe structurant du discours social, phénomène qui s'observe également ailleurs en Occident. Comme le rapporte Anne-Marie Thiesse dans *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique* (2019),

> les références culturelles, plutôt que religieuses, sont désormais posées au fondement des affiliations collectives. Le sacre de l'écrivain, selon l'expression de l'historien Paul Bénichou, marque ce transfert. La littérature s'émancipe de l'autorité de la religion et même s'y substitue comme mise en forme et en sens des expériences individuelles et collectives. Les individus sont invités à communier dans la culture, à la célébrer, à propager sa connaissance : les élus sont appelés à y engager leur vie. L'entrée en écriture peut désormais être vécue comme réponse à une vocation plutôt que comme entrée dans une profession; l'œuvre serait le fruit d'un sacerdoce laïque. Les écrivains sont investis d'une double fonction de représentation de leur nation. Par leur œuvre qui donne à la nation conscience d'elle-même et l'illustre sur la scène internationale. Par leur personne aussi puisque le transfert du religieux sur le culturel en fait des incarnations de l'âme nationale[22].

[20] Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2007, p. 278.
[21] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 279.
[22] Anne-Marie Thiesse, *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019, p. 13.

Au Québec, les observations des spécialistes en littérature et en histoire culturelle confirment le point de vue exprimé par Thiesse. Dans *Censure et littérature au Québec* (2004) par exemple, Pierre Hébert traite de cette question du transfert du religieux sur le culturel dans un chapitre au titre évocateur : « Chants du cygne, version cléricale (1946-1951) ». Les débats nombreux qui ont cours pendant dans la période d'après-guerre au sujet de « la question de l'art et de la morale[23] » signalent le développement croissant de la notion de culture dans le discours social, « la culture [qui] est somme toute une affaire de lecture, au sens large […] ». Acte culturel[24] déterminant dans le devenir du « nouveau citoyen[25] » québécois — que l'on définit volontiers désormais comme un « homme de culture[26] » — , la lecture fera l'objet d'une véritable méfiance, la multiplication des stratégies de contrôle des lectures[27] exercées par les élites ecclésiastiques soucieuses de maintenir un statu quo idéologique le prouvent bien. La montée en flèche des commentaires de nature censoriale sur ce qui se publie dans la province dans les années précédant l'avènement de la Révolution tranquille — en témoigne le système des « cotes[28] » de la revue *Lectures* lancée par Fides en 1946 — montre que le clergé est très chatouilleux non seulement à l'idée de perdre son ascendant sur les esprits, mais de voir s'effriter cette « conception chrétienne de l'existence[29] » qu'il continue à défendre envers et contre les

[23] Pierre Hébert, avec la collaboration d'Élise Salaün, *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre – 1920-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 150. La prochaine citation se trouve à la même page.
[24] Nous employons ici le terme « acte » pour parler de la lecture en nous appuyant sur l'idée que cette dernière est une activité culturelle ayant un effet perlocutoire. Pour le dire avec les mots de Pierre Hébert, « lire, c'est faire ». P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 146.
[25] P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 161.
[26] Alain Pontaut, « Bertrand Vac (Histoire galantes) : Duplessis, la critique, le ministère, la France et la censure... », *Le Devoir*, 20 novembre 1965, p. 12, dans P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 174.
[27] Parmi ces stratégies notons une enquête sur la lecture menée par la Jeunesse étudiante catholique (1937), la fondation de la maison d'édition Fides (1937) qui fait paraître Mes fiches à compter de la même année, un périodique fondé par le père Paul-Aimé Martin, l'ajout d'un volet à Mes fiches en 1943 qui s'intitule « Lectures et bibliothèques », segment où sont attribuées des cotes morales aux ouvrages recensés, le lancement de la revue Lectures chez Fides en 1946. P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 142.
[28] « Ces cotes sont les suivantes : M, ouvrage mauvais ; D, ouvrage dangereux ; B ?, appelle des réserves, pour gens formés intellectuellement et moralement ; B, pour adultes. » (P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 143). *Lecture* disparaît du paysage culturel québécois en 1966, signe des temps.

manifestations de la modernité naissante (laïcisation de la société québécoise, pluralisme idéologique, etc.).

Plus largement, c'est au phénomène nouveau et menaçant de la « culturellisation[30] » d'une société civile de plus en plus imprégnée par le libéralisme intellectuel que s'oppose le clergé québécois. Les auteurs de l'*Histoire du Québec contemporain* rapportent que dans la première moitié du XX^e^ siècle, les élites canadiennes-françaises n'étaient pas indifférentes à la culture. Du financement était accordé périodiquement pour subventionner des projets liés à la création artistique (par exemple, les écoles de beaux-arts), pour la conservation du patrimoine culturel (par exemple, les musées) ainsi que pour les services d'intérêt public, tels que la radio. Cependant, les investissements demeuraient modestes et ponctuels, cela pour deux raisons : d'une part, la culture était considérée comme un produit de luxe accessible principalement à de petits groupes d'amateurs privilégiés, et par conséquent, peu rentable; d'autre part, elle était perçue par plusieurs (le clergé surtout) comme une activité suspecte, dans bien des cas contraire à la morale, et donc susceptible de nuire à l'ordre établi[31].

À compter de 1950, le rapport des individus à la culture change considérablement. Ce changement, qui s'observe d'abord sur la scène fédérale, tient en premier lieu à la participation du Canada à l'effort de guerre qui lui vaut une reconnaissance internationale, cette dernière ayant pour conséquence de mousser la fierté des citoyens du pays. À Ottawa, on cherchera par la suite activement à accroître la valorisation nationale. La culture apparaît dès lors comme le fer de lance du nationalisme canadien. Tel que l'indique le rapport de la commission Massey publié en 1951, il apparaît souhaitable « que des écrivains, des peintres, des musiciens de qualité reconnue

[29] P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 149.
[30] Théophile Bertrand, « Propos sur la critique littéraire », *Lectures*, vol. 2, n^o^ 3, mai 1947, p. 129, dans P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 149.
[31] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 793.

expriment par leurs œuvres la sensibilité, l'histoire, les paysages, l'âme même du Canada, aussi bien à l'étranger qu'aux yeux de tous les Canadiens d'un océan à l'autre[32] ». Suivant les recommandations du rapport, le gouvernement canadien crée en 1957 le Conseil des arts du Canada[33]. D'autres initiatives verront le jour, par exemple, la création de la chaîne télévisuelle Radio-Canada et de l'Office national du film (ONF)[34].

Sur la scène québécoise, rien de tel, l'attitude non interventionniste du gouvernement duplessiste constituant un véritable frein au développement culturel de la province. L'arrivée au pouvoir du Parti libéral de Jean Lesage en 1960 change tout. Dès1961, on crée le ministère des Affaires culturelles[35]. Comme le soulignent Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard, « la culture est donc devenue une affaire publique, où l'État se sent justifié d'intervenir[36] ». Par ailleurs, notent-ils,

> cette intervention ne cesse de s'étendre et de se diversifier, à mesure que les activités culturelles prennent une place grandissante dans la vie sociale et économique, et que les professionnels de la culture, se présentant comme les défenseurs de l'intérêt collectif, réclament toujours plus fortement l'aide de l'État[37].

Cette intervention massive en faveur de la culture au tournant des années soixante s'explique donc par un changement notoire des mentalités. Si les premiers efforts de culturellisation tendaient à favoriser les pratiques artistiques de nature professionnelle, ils seront par la suite orientés vers un ensemble d'autres pratiques culturelles (par exemple, le théâtre amateur, les loisirs socioculturels, etc.), ce qui rend compte de la valeur hégémonique croissante du concept

[32] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 794.
[33] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 795.
[34] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 795.
[35] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 795.
[36] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 796.
[37] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 796.

même de culture[38]. Empruntant différentes formes et sollicitant la participation du plus grand nombre, la culture s'est démocratisée au point d'être perçue dorénavant comme « une dimension essentielle de la vie en société, où se manifestent des solidarités, des visions du monde, des valeurs qui concernent l'ensemble de la collectivité[39] ». Comme le notent Linteau, Durocher, Robert et Ricard, « chaque citoyen et groupe de citoyen est vu comme un agent culturel de plein droit, à la fois comme consommateur, producteur et participant[40] ». Jadis invité à accepter sans le questionner le sens du monde et des choses tel que proclamé par l'Église catholique (un sens sacré et consacré, c'est-à-dire définitif et pérenne), l'individu moderne est désormais appelé à le construire lui-même, individuellement et collectivement, ce que les nouvelles structures sociales mises en place l'aideront à accomplir (le système scolaire et les institutions culturelles, principalement, toutes deux financées grassement par l'État). En définitive, la culture est devenue l'affaire de tous, des citoyens comme des gouvernements. Les écrivains n'échapperont évidemment pas à cette grande vague qui charrie à peu près tout sur son passage.

Dans cette optique, il semble possible d'affirmer que la culture agit véritablement à titre de principe structurant de la quatrième série culturelle puisqu'elle constitue « un axe central de toutes les activités qui font la vie en société, se reflétant et se créant non seulement dans les arts et la littérature, mais aussi dans l'éducation, la langue, les communications, le loisir et jusque dans les manières de travailler, de se nourrir, de s'amuser, etc.[41] »

Si l'on revient au modèle de la série culturelle tel que défini par Louis Francoeur, on se souviendra que cette dernière se compose d'un ensemble d'actes d'énonciation protéiforme obéissant à des règles génériques diverses. Cependant, les locuteurs n'en accomplissent pas

[38] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 798.
[39] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 794.
[40] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 799.
[41] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 799.

moins des actes illocutionnaires homogènes en vertu, justement, du principe codant qui les structure à la manière attendue par les instances de consécration (institution littéraire, prix, enseignement, etc.). Ce principe structurant balise la production, indique la référence et la prédication à mettre de l'avant. En tant qu'unités minimales de signification permettant la communication au sein de la série, ces dernières devront être mises à contribution par l'ensemble des locuteurs. Cette référence et la prédication qui l'accompagne ressortent de marqueurs externes (paratexte : préface, titre, etc.) ou internes — le plus souvent, il s'agit d'un personnage qui est le support de l'acte illocutionnaire attendu dans le contexte sériel.

Au sein de la quatrième série culturelle, codée par le concept de culture associé étroitement à cette nouvelle valeur phare qu'est la liberté, on s'attendra d'emblée à rencontrer des œuvres de facture diverse, certes, mais néanmoins toutes porteuses de représentations/prédications identiques, toutes deux marquées par les idéologies nationaliste et néo-libérale dominantes. En conséquence, ces dernières s'incarneront dans un type spécifique de personnage que nous désignons sous le vocable « être de culture » qui, au sein des fictions diverses, revêtira une multitude de formes (par exemple, l'enfant-poète, le passeur culturel, le romancier fictif). La quête de ce sujet culturel, orientée vers un objet référentiel ou a-référentiel, sera marquée par l'esprit de liberté. Dans tous les cas traités, le cheval participera d'une manière ou d'une autre à cette quête, le plus souvent à titre d'adjuvant, favorisant par son *être* et son *faire* le passage de la vie empêchée à la vie émancipée, quel que soit la nature précise de la quête (quête identitaire, poétique, etc.).

Notre principe structurant étant identifié, nous pouvons passer à l'examen des œuvres afin de voir comment cette idée de culture influence le discours littéraire, à commencer par un récit porteur des premiers chevaux libérés de la Révolution tranquille, ceux de Marie-Claire Blais.

4.3 Les chevaux libérés de la Révolution tranquille (1960-1970)

À compter du début des années 1960, la Révolution tranquille bat son plein au Québec. Elle s'accompagne d'une prise de conscience historique qui donne lieu à de nouvelles représentations conceptuelles du cheminement de la collectivité depuis les commencements. Selon l'une des thèses les plus couramment évoquées à l'époque, ce cheminement s'articulerait en trois temps : période de *conservation*, période de *rattrapage* et période de *développement*[42]. Pour tout dire, écrivait Fernand Dumont en 1987, « [l]es idéologies des vingt dernières années sont commandées par ce postulat d'une brisure définitivement acquise[43] », postulat qu'il remet pour sa part en question. L'hypothèse qu'il avance en contrepartie est la suivante :

> Au cours des années trente s'est déroulé ce que je ne répugnerais pas à qualifier en ce temps-là de *première révolution tranquille*. Crise économique en ce temps-là, crise aussi des idéologies traditionnelles. La garantie du nationalisme, du christianisme fut réaffirmée : non pas seulement selon les accommodements qu'exigerait une conjoncture d'exception, mais par un rajeunissement, par un recours à des ressources jamais aperçues jusqu'alors[44].

Tel que le montre le segment « Fin de la deuxième série et avènement de la modernité » (Annexe 2.2), l'apparition dans la production narrative de cette période de quelques chevaux libérés du dogme régionaliste était en quelque sorte un signe tangible des premiers balbutiements de la modernité littéraire. Ce type de représentation équine novateur des années 1930 fondé sur le

[42] Fernand Dumont, *Le sort de la culture, essais*, [Éd. originale : Montréal, l'Hexagone, 1987], Montréal, Éditions TYPO et Fernand Dumont, coll. « TYPO essais », 1995, p. 327. Les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* écrivent à ce sujet : « La Révolution tranquille est apparue, dans cette perspective, comme la fin du retard historique et le moment où s'est confirmée la rupture entre le Québec traditionnel et le Québec moderne. L'expression "idéologie de rattrapage", lancée par le sociologue Marcel Rioux, par opposition à l'idéologie de conservation qui aurait été dominante du milieu du XIX^e^ siècle jusqu'au milieu du XX^e^, résume bien cette thèse du retard. Selon Rioux, le rattrapage commence en 1945 et serait chose faite en 1960 alors que s'ouvre une nouvelle période, marquée par ce que le sociologue appelle "l'idéologie du développement". » M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 277.
[43] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 327.
[44] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 330. L'auteur souligne.

« travestissement de l'ancien dans le nouveau[45] » ira croissant jusqu'à la *seconde révolution tranquille*, si l'on peut dire, soit celle des années 1960, en témoigne la « dialectique de l'ancien et du nouveau[46] » que l'on retrouve à l'œuvre dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais et dont les figures chevalines rendent bien compte, comme nous le constaterons à l'instant. C'est dire à quel point le « nouveau […] laissait voir un courant de très longue durée[47] », dirons-nous avec Dumont, thèse que défendra une nouvelle génération d'historien dès la fin des années 1970[48].

4.3.1 *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) de Marie-Claire Blais

Une saison dans la vie d'Emmanuel[49] (1965) est le plus grand succès littéraire de Marie-Claire Blais. Publié à Paris chez Grasset en 1966, il se voit aussitôt couronné du prix Médicis. Séduit par la force d'évocation de l'œuvre, Claude Mauriac n'en est pas moins bouleversé pour autant :

> Choqués, nous le sommes au sens propre. Nous sommes commotionnés. Mais à peine remis de ce coup de tête, de ce coup de cœur, nous recevons le secours d'une tendresse plus secrète, d'un amour caché, d'une poésie rédemptrice. Si violent et audacieux soit-il, ce roman sera salubre, même en France, où c'est d'un Moyen Âge

[45] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 330.
[46] L'expression est de Gilles Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du nouveau […] », p. 63-73.
[47] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 330.
[48] « La thèse du retard est […] sérieusement contestée à la fin des années 1970 par une nouvelle génération d'historiens. Paul-André Linteau, Jean-Claude Robert, René Durocher et François Ricard, auteurs d'une *Histoire du Québec contemporain* (1979 et 1986), croient au contraire que l'image traditionnelle du Québec, comme société homogène ayant évolué en marge de la modernité, ne correspond pas à la réalité historique. Selon eux, le Québec n'a jamais été un "bloc monolithique". Le passage de la tradition à la modernité ne s'est pas fait d'un coup, mais selon un rythme progressif qui est comparable à celui du Canada anglais et des autres pays industrialisés. Selon cette interprétation, les bouleversements qui surgissent à partir de 1960 ne constituent pas non plus un événement unique au Québec. » M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 277-278.
[49] Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1965], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1991, 164 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SVE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

> perdu dans les profondeurs des temps qu'il semble émerger, alors qu'il s'agit d'un pays si lointain en une époque très proche[50].

Cette atmosphère moyenâgeuse qui se dégage du récit de M.-C. Blais n'est pas sans rappeler celle qu'évoquait à une autre époque le récit de voyage néronien d'Arthur Buies (Annexe 3.1). Cent ans plus tard, c'est une autre forme d'obscurantisme qui est dénoncée, une grande noirceur que d'aucuns ont associée à la domination du clergé catholique sur le peuple canadien-français et au long règne politique de Maurice Duplessis. À propos d'*Une saison*, Aurélien Boivin écrit : « L'aliénation, la soumission, les nombreuses allusions aux familles nombreuses, le peu d'importance accordée à l'instruction, l'omniprésence de la religion, voilà autant d'éléments qui se rapportent à la société traditionnelle que décrit Blais, non sans ironie[51]. » En somme, poursuit Boivin,

> [c]'est un roman réaliste que plusieurs critiques ont rattaché au courant naturaliste, à Émile Zola en particulier, et à un de ses disciples québécois, Albert Laberge, résume Boivin. Les spécialistes, dès la parution du roman, ne manquent pas d'établir des comparaisons entre *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *La Scouine* de Laberge, publiée en 1918[52].

Maurice Lemire y va d'une même interprétation :

> Avec un demi-siècle de distance, Marie-Claire Blais restaure le monde d'Albert Laberge, un monde tellement réaliste qu'il se prêtait facilement à la caricature. En dévoilant les jeux de coulisses, Laberge et Blais démythifient le monde du terroir. La famille traditionnelle, le père en particulier, annihilerait l'individu […][53].

---

[50] Claude Mauriac, « Le génie est là », *Le Devoir*, 12 avril 1966, p. 10. [Tiré du *Figaro*, du 4 avril 1966], dans Aurélien Boivin, *Pour une lecture du roman québécois : de Maria Chapdelaine à Volkwagen blues*, [Québec], Nuit Blanche éditeur, coll. « Littératures », 1996, p. 194.

[51] Aurélien Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 189.

[52] A. Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 185.

[53] Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 211-212.

Comme l'annonce le titre, l'histoire raconte la première saison dans la vie d'Emmanuel (son premier hiver), le nouveau-né d'une famille de seize enfants habitant à la campagne (quelque part au Québec[54]), vivant pauvrement d'une agriculture de subsistance[55], à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale vraisemblablement[56]. S'ils n'en meurent pas tout bonnement (comme Jean-Le Maigre à la suite des Pivoine, Léopold, Olive, Hector, Gemma, Barthélémy), plusieurs protagonistes (amputés, agressés, violés) sortiront meurtris de cet hiver-là, comme bon nombre de Canadiens français au sortir de l'« hiver de force[57] » qui s'est abattu sur le Québec durant les années 1930 à 1960.

Dans ce monde dégradé que dépeint Blais — « arrière-fond […] qui n'est pas sans rappeler l'univers impitoyable des contes et nouvelles d'Albert Laberge[58] », précise à son tour Annette Hayward — et par ces temps de froidure physique et morale, cette famille nombreuse comportant tous les personnages types du roman de la terre survit tant bien que mal. La Grand-Mère Antoinette, avec sa ferme, mais néanmoins affectueuse poigne de matriarche, aime à ce que les enfants soient « bien domptés[59] ». Le père, brute ignorante, est « têtu comme un taureau, naïf comme un poisson » (*SVE*, 131). En tant que mâle reproducteur, son rôle principal consiste à « faire des enfants[60] ». Outre cette fonction de copulation sauvage[61], pour lui « l'essentiel, c'est

[54] « Le lieu de l'intrigue n'est jamais clairement identifié. On sait que le roman se déroule à la campagne, au Québec, sans que le village, qu'on ne voit jamais, soit nommé. » A. Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 188.
[55] Nous sommes bien à « l'ère du cheval » (Martin Baron) puisque la bête y est encore utilisée comme force de travail. À preuve, au Magasin Général du village de Saint-Marc-du-Dégel où réside Héloïse, on trouve entre autres choses des « *instruments de ferme et couvertures pour les chevaux* » (*SVE*, 142, l'auteure souligne).
[56] « "C'est un bien mauvais temps pour naître, nous n'avons jamais été aussi pauvres, une saison dure pour tout le monde, *la guerre*, la faim et puis tu es le seizième…" » (*SVE*, 8, nous soulignons)
[57] Titre d'un roman de Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Les Éditions Gallimard, 1973.
[58] Annette Hayward, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 913.
[59] « Grand-Mère Antoinette domptait admirablement toute cette marée d'enfants qui grondaient à ses pieds. » (*SVE*, 11; voir également 140).
[60] A. Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 187. Ici, on ne peut s'empêcher de songer à tous les traits lancés par Albert Laberge dans ses « Réflexions » aux tenants de l'idéologie conservatrice au sujet de la propagande cléricale prônant la famille

de pouvoir traire les vaches et couper le bois[62] ». Pour sa part, la mère au « visage triste » (*SVE*, 12) et aux « épaules courbées » (*SVE*, 12) « sembl[e] toujours épuisée et sans regard » (*SVE*, 26). Elle se plaint que « la vie [est] dure, et les hommes cruels » (*SVE*, 70). Le jour de la naissance d'Emmanuel est pour elle « une journée comme les autres » (*SVE*, 10) et elle « travaille comme d'habitude » (*SVE*, 10), n'en déplaise au nourrisson assoiffé et révolté qui « pourrait croire qu'elle l'a abandonné » (*SVE*, 12). Ainsi que le résume Hayward, « fatiguée par tant d'accouchements […] et par une vie de bête de somme, [elle] ne peut lui offrir qu'un sein flétri et un regard absent. Résignée à son sort, elle est plus présente pour ses enfants morts que pour ceux que la vie malmène autour d'elle[63] ». Son fils Jean Le Maigre en témoigne : « Abandonnés par notre pauvre mère qui lorsqu'elle n'était pas aux champs ou à l'écurie à soigner sa jument atteinte de consomption (dont l'odeur était un peu comparable à la mienne aujourd'hui, je dois l'avouer) dialoguait avec ses morts, tous alignés les uns à côté des autres sur le vieil harmonium rongé par les rats […] » (*SVE*, 67). Quant aux rejetons de cette famille nombreuse, des êtres pour la plupart

---

nombreuse sans égards aux conséquences malheureuses que cette pratique sociale entraîne (pauvreté, souffrances morales, etc.). En guise de dénonciation, il rapporte un fait divers impliquant un cheval : « *S. Pamphile-de-l'Islet*, 6 mai. — Un cultivateur de cette paroisse, père de quatorze enfants, a été tué hier d'une ruade de son cheval, reçue en plein estomac. Le brave cheval! Il mériterait de recevoir sa pension de vieillesse avec trois bonnes terrinées d'avoine par jour et du foin plein sa crèche. » (Albert Laberge, « Réflexions », *Hymnes à la terre*, Montréal, Édition privée, 1955, p. 78) Laberge a par ailleurs souvent recours aux métaphores qui bestialisent les humains pour dénoncer cette pratique. Par exemple : « Le paternel gouvernement du pays a décidé d'encourager *l'élevage du bétail humain* et dans ce but, il distribue des allocations familiales. Comme conséquence, il devra maintenant agrandir les prisons et les pénitenciers. » (*Ibid*, p. 70-71, nous soulignons); « Dans notre province de Québec, plus les gens sont pauvres, ignorants, misérables, vaseux, plus ils font d'enfants. Les organes sexuels et *l'instinct animal leur tiennent lieu de jugement et de raison*. Et le gouvernement désireux de s'assurer des électeurs bornés, encroutés et ignares pour le maintenir au pouvoir, octroie généreusement avec l'argent du peuple des allocations familiales. » (*Ibid*, p. 71, nous soulignons); « En battant son grain, un jeune habitant a eu les deux mains arrachées par le cylindre de sa machine. Il sera désormais incapable de travailler. L'accident ne l'a toutefois pas rendu impuissant et, même sans bras, il pourra faire *l'élevage des enfants* et recevoir les allocations familiales. Ainsi, il trouvera des compensations à son malheur. » (*Ibid*, p. 78, nous soulignons)

[61] Le père, « l'étranger, l'ennemi géant qui violait sa mère chaque nuit, tandis qu'elle se plaignait doucement à voix basse. […] "Non… Non, mon Dieu, non!" » (*SVE*, 127)

[62] M.-C. Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, dans A. Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 192.

[63] A. Hayward, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », p. 913.

« déjà abrutis [qui] finiront par ressembler à leurs parents[64] », ils sont tous assimilés à des animaux[65], voire à de la vermine[66]. Comme on l'a vu souvent chez Laberge et chez d'autres régionalistes impénitents, la métaphore bovine sert ici à décrire les filles de la famille :

> Les Roberta-Anna-Anita avancèrent comme un lent troupeau de vaches, chacune entourant de ses larges bras une espiègle petite fille […] qui, dans quelques années, leur ressemblerait, et qui, comme elles, soumise au labeur, rebelle à l'amour, aurait la beauté familière, la fierté obscure d'un bétail apprivoisé. (*SVE*, 42-43)

Du lot se détachent trois enfants d'exception, Jean-Le Maigre, Héloïse et Le Septième, qui, à l'instar de Grand-Mère Antoinette et M. le Curé, appartiennent à la « catégorie des insoumis, ceux qui refusent instinctivement de se résigner à une vie de froid et de misère où la miséricorde de Dieu ne se manifeste que par le don de la mort[67] ». Le caractère exceptionnel de trois de ces cinq protagonistes est directement lié à la faculté qu'ils ont d'échapper par divers moyens à l'« enfer de froid et de misère » que représente leur existence. Par ailleurs, il n'est pas surprenant de constater qu'ils sont les seuls à avoir un lien avec le cheval, animal symbolisant de manière générale la liberté.

Héloïse est une enfant mystique et sensible qui fait spontanément échec à sa condition de pauvresse par le rêve et les fantasmes, autant spirituels que charnels. Ayant atterri au bordel de Mme Octavie après avoir été rejetée du couvent (*SVE*, 37), elle demeure aussi « [a]rdente, impérissable dans ses passions » (*SVE*, 146) dans son nouveau milieu de vie qu'elle ne l'était dans l'ancien. « [G]lissant d'une satisfaction à l'autre » (*SVE*, 145), « [v]oguant d'un corps

[64] A. Hayward, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », p. 913.
[65] « [M]a grand-mère […] pouvait loger toute une *caravane d'animaux sous ce manteau de malheur*! » (*SVE*, 76, l'auteure souligne); « [N]ous nous battions comme des animaux féroces […]. » (*SVE*, 89); « Ô ciel, dit Grand-Mère Antoinette, ayez pitié de ces animaux que l'on mène à l'abattoir… » (*SVE*, 116)
[66] « "Ils ricanent, ils jouent avec les lacets de mes souliers. Ils me poursuivent toujours de ce ricanement stupide, de ce regard suppliant et hypocrite, je les chasse comme des mouches, mais ils reviennent, ils collent à moi comme une nuée de vermines, ils me dévorent…" » (*SVE*, 11)
[67] A. Hayward, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », p. 913. La prochaine citation se trouve à la même page.

heureux à un corps triste » (*SVE*, 145), elle savoure en pensée « les bonheurs qu'elle avait eus dans le passé » (*SVE*, 146) et en imagine d'autre à venir, comme celui de sauter « dans une montagne de foin rebondissante de la charrette que condui[t] un fermier insouciant, la face brûlée par le soleil, tenant la bride de son cheval, d'une main paresseuse… » (*SVE*, 146) (On se souviendra ici que l'« exalt[ée] » (*SVE*, 35) Héloïse s'amourache facilement des hommes qu'elle croise sur son passage[68]…)

Pour sa part, Jean Le Maigre échappe à la médiocrité du milieu ambiant par le biais de son « imagination toute littéraire[69] ». Enfant sacrifié[70] comme le reste de la bande, mal nourri[71], proie facile des poux qui l'honorent de leur présence depuis sa naissance (*SVE*, 57), victime de la maladie[72] et imprégné de la même odeur que la jument malade de sa mère, il incarne au sein de la famille la figure du poète maudit[73]. « [S]orte de Rimbaud des pauvres[74] », condamné[75] et

[68] « Le nouveau confesseur était un homme jeune, à peine sorti du séminaire […]. […] Héloïse se sentit éprise de lui. » (*SVE*, 37)
[69] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 441.
[70] Faisant ses préparatifs en vue de son départ pour le noviciat, Jean Le Maigre se confie au Septième : « Tu ne l'ignores pas, mon cher frère […], ma grand-mère me pousse vers le tombeau. » (*SVE*, 52)
[71] « Ce soir-là et les autres soirs, Jean Le Maigre mangea de la mélasse, et encore de la mélasse. On en mangeait sur le pain, sur l'omelette solitaire du midi — on en mangeait partout. » (*SVE*, 59-60) Ce passage rappelle la dénonciation de ce régime alimentaire déficient que faisait l'un des personnages d'Albert Laberge dans « Le grand Sans Cœur » : « Un cheval c'est comme un homme. Si l'on veut qu'il développe ses forces, il faut lui donner à manger quand il est jeune et plus tard aussi naturellement. Le cheval a besoin de foin et d'avoine. Chez nous, quand j'étais p'tit gars, j'ai mangé du bon lard, des fèves, du beurre, des guertons, du fromage. Aujourd'hui, je peux faire une bonne journée de travail. Tenez, par chez nous, il y avait un simple d'esprit qui travaillait chez un habitant pour sa nourriture. Matin, midi et soir on lui donnait du pain et de la mélasse. Quant [*sic*] il était jeune, dans sa famille, on ne mangeait que tu pain et de la mélasse. Le père achetait un gallon de mélasse par semaine et la mère cuisait elle-même le pain, faisait une fournée par semaine. Ni viande, ni beurre. Alors, cet homme continuait de manger du pain et de la mélasse; il en mangeait trois fois par jour. Mais un garçon de onze ou douze ans aurait pu faire autant et même plus de travail que lui, parce qu'il était faible et tout le temps rendu à bout. Et tous ses frères et sœurs *sont morts de consomption*. » (Albert Laberge, « Le grand Sans Cœur », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, p. 46-47, nous soulignons) On se souvient que la jument de la mère de Jean Le Maigre est atteinte de « consomption ». Le texte ne le dit pas, mais l'on peut supposer qu'à l'instar des personnages humains d'*Une saison*, elle aussi est sous-alimentée.
[72] « *Tuberculos Tuberculorum*, quel destin misérable pour un garçon doué comme toi, oh! le maigre Jean, toi que les rats ont grignoté par les pieds… » (*SVE*, 63)
[73] « Dès ma naissance, j'ai eu le front couronné de poux! Un poète, s'écria mon père, dans un élan de joie. Grand-Mère, un poète! […] Un front couvert de poux et baignant dans les ordures! Triste terre! » (*SVE*, 63)
[74] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 440.
[75] « — Il est tuberculeux, dit l'homme, à quoi cela peut-il bien lui servir d'étudier? Je me demande bien de quoi se mêle le curé — on ne peut rien faire de bon avec Jean Le Maigre. Il a un poumon pourri! » (*SVE*, 16)

méprisé[76], lecteur de « toute la bibliothèque du curé » (*SVE*, 30), il est l'« auteur de romans larmoyants et de pastiches nauséeux de Nelligan[77] », comme en témoigne cette scène où le cheval du « fermier insouciant » d'Héloïse cède la place aux chevaux imaginaires du vert poète à l'« inspiration élancée » (*SVE*, 30) :

> Jean Le Maigre avait pris son envolée, le Septième craignait l'apparition de sa grand-mère. Oh! mon Dieu, pensait-il, il va encore réciter des poèmes…
>
> *Ma tête est un aquarium où nagent les choses*
> *Tes crimes et les miens,*
> *Comme des chevaux de mer…*
>
> — Mais c'est épouvantable, dit le Septième, et voulant étonner son frère, il poursuivit :
>
> *Dans la soupe que je mange*
> *Je les vois, ils nagent, les poissons*
> *Les chats et les renards*
> *Au souvenir de ces meurtres*
> *Je perds l'appétit…*
>
> Grand-Mère Antoinette mit fin au déplorable lyrisme du Septième par un : « Hé là, qu'est-ce que je vois dans mes pommes de terre? » qui fit déguerpir vers le panier de lessive Jean Le Maigre enseveli sous une masse de jupons, et le Septième dont la tête rouge dépassait de la gerbe de linge. (*SVE*, 41. L'auteure souligne.)

En ce qui concerne M. le Curé, dont l'alliée naturelle est l'aïeule gardienne de la foi (Grand-Mère Antoinette)[78], les échappatoires à la misère et à la pauvreté ambiantes sont de deux ordres. D'une part, sa vocation apostolique l'incite à tenter de sauver son peuple par tous les moyens, fut-ce au prix du détournement des mœurs cléricales de l'époque à la faveur des démunis. « Fuyant les vieilles filles du confessionnal » (*SVE*, 73), le coloré personnage veille au grain sur « *ses brebis*

[76] « Fier comme un coq je laissais traîner partout dans la maison mes versions grecques, mes éloges funèbres, mes fables et mes tragédies quand je découvris que mon père les faisait disparaître à mesure dans les latrines. Quelle déception! » (*SVE*, 77)
[77] Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois, essais*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions La Presse, 1976], Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, p. 175.
[78] « La prière du soir! criait Grand-Mère Antoinette. Tout le monde au salon! » (*SVE*, 29)

galeuses, ses lépreux, ses buveurs incurables, ses corrompus au cœur tendre… » (*SVE*, 80. L'auteure souligne.) en volant le riche (Horace) et redonnant aux pauvres (la famille de Jean Le Maigre) (*SVE*, 75-76), en sauvant des griffes de M. le Directeur les petits sauvages prisonniers du *Foyer des enfants perdus* (*SVE*, 91), en instruisant Jean Le Maigre sur la géographie, le grec, l'orthographe, l'astronomie de manière à ce qu'il en vienne à « *mettre des lunes d'argents, des étoiles et un ciel orageux* dans tous [ses] poèmes » (*SVE*, 74-75. L'auteure souligne.). D'autre part, il n'hésite pas à se dérober à l'occasion de son lourd ministère en mangeant avec gourmandise, en témoigne son poids et son bon ventre (*SVE*, 57-58), en buvant de la bière (*SVE*, 56, 58, 74) et en voyageant au pays de la connaissance. À bord de sa « voiture, qui, comme un vieux cheval, glissait en hennissant sur la route de glace » (*SVE*, 55), il s'évade parfois on ne sait où (lui non plus) :

> [L]'est, l'ouest, le sud… Il convient de savoir un peu où ils sont. Je ne l'ai jamais su, dit M. le Curé, et j'ai des cheveux blancs. […] Ce n'est pas ma faute, disait M. le Curé, c'est ma voiture, oui ma voiture en furie. Vous la connaissez, *elle a le pas frénétique, je ne sais jamais où elle m'amène*. C'est ainsi, Dieu me pardonne, que mes moribonds manquent l'extrême-onction de temps à autre! (*SVE*, 75. Nous soulignons.)

Comme le fait remarquer avec à-propos Gilles Marcotte, « [o]n naît et on meurt, dans *Une saison*, comme les animaux — comme les cochons. La distinction est brouillée, entre le règne humain, le règne animal et le végétal[79] ». Tout le bestiaire du récit régionaliste de contestation semble en effet s'y retrouver : les ouailles de M. le Curé, véritables *brebis galeuses*; la marmaille parasitaire de Grand-Mère Antoinette, *vermine* qu'elle dompte admirablement, le père-*taureau* reproducteur, la mère-bête de somme (selon l'expression d'Annette Hayward), dont le doublon chevalin est une *jument atteinte de consomption*, les filles-*vaches* regroupées en *troupeau* soumis et apprivoisé.

[79] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 177. La prochaine citation se trouve à la même page.

« Ces images sont-elles "dépréciatives" » comme certains critiques l'ont affirmé, se demande Marcotte. Selon Hayward, « ceux qui virent dans *Une saison*… un réquisitoire inquiétant contre la société québécoise n'eurent pas entièrement tort[80] ». « Néanmoins, poursuit-elle, ils interprétaient d'une façon trop réaliste un récit qui s'apparente en fin de compte autant aux contes de Perrault qu'au roman expérimental qui faisait alors son apparition au Québec[81]. » Marcotte conclut pour sa part que les métaphores bestiales employées par M.-C. Blais ne peuvent être qualifiées de « dépréciatives » au sens où elles le sont chez Laberge chez qui

> les personnages sont définis par la clôture de l'individualité, et perdent l'essentiel de leur humanité quand cette clôture cède, quand ils deviennent *comme* des animaux; en tant qu'êtres humains achevés, fixés dans leur nature et leur rôle, ils sont inaptes à la métamorphose; pour eux, changer c'est nécessairement déchoir, selon la doctrine du naturalisme[82].

Par exemple, si l'on compare les troupeaux (de brebis) de Laberge et de Blais qui fréquentent l'église, on constate d'emblée la différence dont parle Marcotte[83]. Chez les personnages associés

---

[80] A. Hayward, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », p. 912. À la suite de la parution du roman, plusieurs commentateurs avaient sévèrement dénoncé le noircissement qu'avait fait subir M.-C. Blais au portrait de la famille traditionnelle canadienne-française (comme au temps d'Albert Laberge, où l'un de ses contes avait été qualifiée d'« ignoble pornographie »). À ce sujet, le père Hyacinthe-M. Robillard se désole : « En un seul jet, tout ce qui pendant trois siècles nous a paru naturel, familier, précieux : religion, vie familiale, dignité personnelle est dynamité par le fond. » (Hyacinthe-M. Robillard, « Marie-Claire Blais ou le nécessaire bistouri », *Maintenant*, n° 54, juin 1966, p. 211-213, dans A. Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 195-196) Reprochant à l'auteur ce qu'il considère être un outrage aux bonnes moteurs, Bernard Valiquette écrit pour sa part : « [I]l y a dans ce récit une volonté d'abêtissement, d'avilissement qui nous écœure. […] entre la hardiesse et la morne pornographie, il existe d'invisibles frontières que les vrais écrivains savent ne jamais franchir. » (Bernard Valiquette, « Une saison dans la vie d'Emmanuel, roman par Marie-Claire Blais », *Échos-vedettes*, 11 septembre 1965, p. 24, dans A. Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 195) Contestant le réalisme décapant du récit, Roger Duhamel parle quant à lui d'un « livre raté et décevant ». « Je comprends facilement que Mlle Blais eût voulu peindre un milieu rural sombre, écrit-il. […] Si chaque détail demeure vraisemblable, c'est l'accumulation des traits qui pèche contre toute crédibilité » (Roger Duhamel, « Un livre raté et décevant », *Photo-journal*, 25 mai 1966, p. 69, dans A. Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 196), critique semblable à celle formulée par Gérard Bessette à l'endroit de *La Scouine* d'Albert Laberge.

[81] A. Hayward, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », p. 912.

[82] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 177-178. L'auteur souligne.

[83] Dans « *Vanitas vanitatum* », par exemple, Albert Laberge souligne de manière impitoyable la futilité de toute une vie assujettie au dogme religieux, valeur-refuge par excellence de l'idéologie traditionnelle : « De son pas lourd et fatigué, *le troupeau humain* s'achemine vers l'église *comme le bétail vers son étable*. » Piqué par la curiosité, le

à la figure chevaline dans *Une saison* — autres que la mère, sa jument servant de point de comparaison —, l'écart avec l'esthétique naturaliste ou réaliste s'agrandit encore davantage. En effet, comme nous l'avons vu, ces derniers ne sont pas « fixés dans leur nature et leur rôle », contrairement aux personnages zolien ou labergien, antithèses parfaites des personnages du roman de la terre traditionnel. Jean Le Maigre et sa sœur Héloïse ne sont pas à l'image des « vaches » Roberta-Anna-Anita (agissant au sein du récit à titre de point de comparaison), ou pire encore, celles de la famille de Julien Chantereau dans la nouvelle « Le mouton noir » de Laberge[84], pas plus que M. le Curé ne ressemble au curé Dubuc dans *La Scouine*[85]. Ils ne vivent pas non plus uniquement au ras d'une terre morne et cruelle. Au contraire, soutient Hayward, « les personnages principaux vivent le plus souvent dans un univers plus imaginaire que réel,

---

narrateur entre dans le lieu du culte, observe le déroulement de la cérémonie et commente le spectacle qui s'offre à lui : « Le peuple courbé, prie sans conviction, pense à la mort, à rien, ou s'endort. […] Devant l'infirmité humaine, devant cette indigence mentale, j'éprouve une immense détresse. » (Albert Laberge, « *Vanitas vanitatum* », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 80, nous soulignons) Dans *Une saison*, on lit tout autre chose : « Fortuné, hélas! partageait le pain moisi de ceux que M. le Curé appelait pendant ses sermons *ses brebis galeuses, ses lépreux, ses buveurs incurables, ses corrompus au cœur tendre*… Oui, oui, venez à moi, ma maison est ouverte, mais de grâce n'entrez pas dans la maison de Dieu en état d'ivresse! » (*SVE*, 80, l'auteure souligne) Comparant les deux textes, il est frappant de voir à quel point le ton débonnaire du narrateur rapportant les paroles moqueuses et aimantes de M. le Curé contrastent avec celui du narrateur-observateur sarcastique de Laberge, grave et sentencieux comme le glas.

[84] « [P]our commencer, on le mit à l'École de Réforme. On le prit cet enfant de douze ans pareil à tous les autres garçons de son âge et on l'enferma pour cinq ans avec les mauvais caractères, les incorrigibles, les dur à cuire. Il connut la sévère discipline, les révoltes refoulées, l'amertume de l'injustice. […] Simplement sa haine contre ses parents devenait plus grande. Non, mais il fallait-il qu'ils fussent *vaches* pour condamner leur enfant à une semblable existence? Que des étrangers eussent agi de la sorte à son égard, il l'aurait un peu compris, mais son père, sa mère, c'était incompréhensible. Et *cette vieille charogne de grand'mère*, n'avait-elle pas commis un crime en prenant l'initiative de le faire interner. Une écœurante, voilà ce qu'elle était. Ah! *il en ruminait des choses le soir* sur son dur oreiller le petit Julien Chantareau. » Albert Laberge, « Le mouton noir », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 82-83. Nous soulignons.

[85] À preuve, comparons les habitudes de consommation d'alcool de M. le Curé avec celles du curé Dubuc. *Une saison* : « *M. le Curé, tu as encore trop bu de bière…* » (*SVE*, 74, l'auteure souligne) « Mais si les quatre dévots se jetèrent sur la route pour pousser la voiture [comparée à un cheval, souvenons-nous], Jean Le Maigre et M. le Curé ne bougèrent pas de leur siège et discutèrent de la rigueur du climat en buvant de la bière. » (*SVE*, 56) « Soutenant M. le Curé […] Jean Le Maigre franchit la grille du noviciat. Il avait tant bu pour se réchauffer d'un village à l'autre, qu'il pouvait à peine se tenir sur ses longues jambes mobiles. » (*SVE*, 58) *La Scouine* : « La figure rasée du prêtre, rougie par le froid, donnait l'impression d'un morceau de viande saignante. — Vous ne m'attendiez donc pas? demanda-t-il. Vous ne saviez pas que je faisais la visite du jour de l'an? — Mais non, répondit Deschamps. — Vous n'étiez pas à la messe dimanche? — Pour sûr que non; i faisait trop mauvais. […] — Allons, faut continuer, annonça M. Dubuc. — Prendriez-vous un autre p'tit coup, m'sieu le curé? — Non, merci. J'en ai pris au moins deux dans un en arrivant et je vais en rester là. […] Et puis, venez à la messe dimanche prochain. » Albert Laberge, *La Scouine. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Édition privée, Imprimerie Modèle, 1918], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO roman », 1993, p. 56-57.

réussissant ainsi à faire échec, du moins temporairement, au destin misérable qui s'acharne sur eux[86] ». C'est exactement ce que nous avons vu avec le cheval du rêve chez la sensuelle Héloïse, les chevaux littéraires du poète Jean Le Maigre ou encore le cheval métaphorisé d'un curé ouvert d'esprit, plus intellectuel que chanoine, et certainement plus attiré par la bière que par le vin de messe.

Si d'aucuns ont vu une ressemblance entre *Une saison dans la vie d'Emmanuel* et *La Scouine*, force est d'admettre qu'il y a entre ces deux œuvres un écart considérable. Il faut se rappeler que le roman de Blais a été écrit et publié dans les années 1960, donne qui doit nécessairement être prise en compte si l'on souhaite rendre justice à l'œuvre sur le plan exégétique. Privilégiant une approche sociologique pour faire sens du roman, grille de lecture en vogue à l'époque de la publication du récit, la plupart des commentateurs de l'œuvre y ont vu « l'un des textes emblématiques d'un changement radical des mentalités, consécutif à la Révolution tranquille[87] », comme en témoigne le titre que donne Aurélien Boivin à un article synthèse sur l'œuvre : « *Une saison dans la vie d'Emmanuel* : ou *le portrait d'un Québec révolu*[88] ».

Gilles Marcotte récuse pour sa part l'interprétation retenue par la majorité à savoir que, par son récit, « Blais proc[édait] à la liquidation des vieux mythes canadiens-français en dénonçant avec force l'emprise qu'ils exerçaient sur la population dominée et écrasée[89] » et « qu'elle réglait ses comptes avec cette société sclérosée dont elle essaie de se libérer ». La première chose qui le frappe à la lecture de l'œuvre, « c'est que Marie-Claire Blais semble *citer*

[86] A. Hayward, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », p. 913.
[87] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 442.
[88] A. Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 185. Nous soulignons.
[89] A. Boivin, « Une saison dans la vie d'Emmanuel : ou le portrait d'un Québec révolu », *Pour une lecture du roman québécois […]*, p. 185. La prochaine citation se trouve à la même page.

le roman de la terre[90] ». De son point de vue, Blais « récupère les traits essentiels de la tradition terrienne, à la fois dans son expression romanesque et son substrat idéologique[91] » non pour récuser l'ancien ni pour s'y réfugier nostalgiquement et ainsi se mettre à l'abri des commotions de la modernité galopante, mais plutôt pour entrer dans un rapport dialogique avec lui de manière à faire advenir une matière neuve[92]. Seconde observation de Marcotte : si réalisme il y a, il s'agit d'un « réalisme grotesque », selon l'expression de Mikhaïl Bakhtine, une manière de décrire le réel qui n'est pas dénuée de comique[93] (sans verser dans le pastiche[94], précise toutefois Patrick Imbert). Par le biais de ce procédé littéraire, le passé, plutôt que d'être dénigré, se trouve en quelque sorte revivifié, régénéré[95]. Dans cette optique, il semble erroné et anachronique de parler d'*Une saison* comme d'une parodie misérabiliste ou d'un roman noir de facture naturaliste.

Jozèf Kwaterko poursuit la réflexion amorcée par son prédécesseur en soutenant que par delà la *démythification* du passé, qui suppose de l'en émanciper de ses postulats idéologiques souverains, d'« en révéler parodiquement l'envers et [d']en rire[96] », c'est à une *remythification* à laquelle le lecteur d'*Une saison* est convié. « Ainsi, écrit-il, grâce à cette sorte de contrebande générique [roman ayant toutes les apparences d'un roman de la terre], nous sommes mis au

[90] Gilles Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n° 1, 1980, p. 65, https://id.erudit.org/iderudit/200250ar (page consultée le 2 avril 2019). L'auteur souligne.
[91] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 169.
[92] « En d'autres termes, l'ancien n'est pas ici ce qui dure, ce qui se maintient malgré les aléas des transformations sociales et esthétiques; il n'est pas non plus un refuge dans lequel des consciences affolées par le tohu-bohu de la vie moderne iraient chercher un peu de paix et de sécurité; il est l'antithèse nécessaire, dans un mouvement dialectique. » G. Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du nouveau […] », p. 65.
[93] G. Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du nouveau […] », p. 65.
[94] « Sans aller toutefois jusqu'au pastiche où se manifeste de manière très précise une structure ressemblance/différence dans des éléments linguistiquement et stylistiquement déterminables, ce texte [*Une saison dans la vie d'Emmanuel*] dévoile la présence de champs sémantiques identiques et de thèmes qui rappellent d'autant plus le stéréotype du genre originel que l'ironie, c'est-à-dire le rabaissement ou le renversement complet, en souligne le côté figé. » Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éd. Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du CRCCF », n° 21, 1983, p. 138.
[95] G. Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du nouveau […] », p. 67.
[96] Jozèf Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil (Québec), Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 213.

deuxième degré de la représentation où ce qui représentait traditionnellement le terroir devient à son tour représentation parodique et, plus largement, carnavalesque[97]. » L'un des exemples de renversement carnavalesque (rabaissement et recours au principe matériel[98]) les plus originaux présents dans *Une saison* se trouve dans cette image du « mauvais poète[99] » à l'odeur de cheval — animal dont on dit qu'il est *la plus noble conquête de l'homme* — qui se livre à l'une des plus souveraines et plus élevées activités créatrices qui soient, la poésie. Comme le précise Marcotte, « [r]abaisser veut dire remettre en contact avec la terre[100] », ce que le cheval symbolise ici parfaitement : [jument de la *mère* = culture de la *terre*], la terre qui représente l'ultime « mère nourricière », celle qui fait vivre les hommes. Dans cette optique, le poète Jean Le Maigre, personnage-doublet de la jument maternelle participerait en quelque sorte à la régénération du monde, à la survivance de l'humanité, par le biais de sa plume.

Toujours au sujet du renversement parodique à l'œuvre dans *Une saison*, Kwaterko trouve signifiant « d'y voir s'aimanter et communiquer en une interaction dialogique des mythes et des discours officiels et officieux traditionnellement opposés les uns aux autres[101] » sans qu'« aucun de ces éléments n'a[it] ici le dernier mot[102] ». Par exemple, « la sacro-sainte famille paysanne canadienne-française, le portrait traditionnel du prêtre et de la religieuse […] [qui] se retrouvent côte à côte avec les images de la misère physique et morale [ou] avec celles de l'exubérance sexuelle[103] ». Un passage dans lequel on trouve une métaphore chevaline rend bien compte de la surprenante mise en parallèle d'éléments opposés liés au portrait d'Héloïse, fille de

[97] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 206-207.
[98] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 175.
[99] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 175.
[100] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait […]*, p. 174.
[101] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 212.
[102] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 213.
[103] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 212-213.

paysan/miséreuse, religieuse/fille de joie. On y voit la charitable jeune fille à l'Auberge de la Rose Publique se livrant à la prostitution comme s'il s'agissait d'une noble vocation.

> [S]ans se soucier d'elle, *M. le Notaire conduisait ses équipages*, emprisonnait la bouche de la jeune fille de ses lèvres mousseuses de tabac et de sueur […], toujours inclinée vers la compassion elle voyait en l'homme qui piétinait sa jeunesse, sans égard pour la misère de son corps et la solitude de son désir, l'enfant, le gros enfant des premiers appétits suspendu à son sein […], la grande soif du premier jour, malheureusement inassouvie, et qui faisait que l'homme venu pour goûter la caresse d'une amante désirait en même temps celle d'une mère capable de le corrompre. (*SVE*, 151-152. Nous soulignons.)

Le point de vue présenté ici par le narrateur diffère grandement de ce que l'on trouve chez Laberge[104]. On n'y sent aucune opposition à l'idéologie de conservation, et particulièrement à son discours répressif sur la sexualité, comme si celui-ci était devenu inopérant et ne méritait même plus qu'on en évoque le souvenir. La métaphore chevaline liée à la sexualité débridée du fornicateur impénitent sert non pas à le déshumaniser, mais au contraire, à lui donner un surplus d'humanité. Loin d'être assimilé à une bête de sexe sauvage, l'homme est présenté comme un enfant orphelin de l'amour maternel trop tôt perdu (comme tous les enfants vivants d'*Une saison* d'ailleurs) qui cherche à le retrouver en s'attelant égoïstement aux chevaux de la luxure. Cette image chevaline dialectique et régénératrice (et non plus oppositionnelle et liquidatrice) dit autrement, avec compassion et ouverture d'esprit, la triste réalité de rapports sexuels entre

[104] Chez Albert Laberge, on ne trouve pas au sujet de la sexualité de renversement parodique comme chez Marie-Claire Blais, ce dernier y allant d'une dénonciation catégorique et musclée par le biais de la représentation naturaliste. Par exemple, dans « Le notaire », il présente avec une féroce ironie le regard déshumanisant que porte le prêtre sur la sexualité, vision selon laquelle les humains sont assimilés à des bêtes qui, d'instinct, copulent sauvagement. Par le recours au précédé de bestialisation, Laberge dénonce le discours clérical répressif en matière de sexualité encore très répandu dans le Québec de la « Grande noirceur » : « [M]onsieur Jassais […] se signala dès son arrivée dans la paroisse par ses sermons contre l'impureté. Tous les dimanches, en toutes occasions, il tonnait contre ce vice qui semblait lui inspirer une vive horreur. […] À l'entendre, on aurait cru que les hommes et les femmes forniquaient nuit et jour, dans les maisons, les granges, les champs, en tous lieux, et non seulement entre eux, mais avec leurs bêtes. Et ainsi l'acte de la chair cessait d'être un geste naturel pour devenir un péché monstrueux, répugnant, bestial, excrémentiel, digne des pires tourments de l'enfer éternel. » Albert Laberge, « Le notaire », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 99.

humains carencés qui ont un besoin d'amour criant, amour longtemps réprimés par les mœurs puritaines catholiques du Québec de l'époque[105].

Quant au cheval de M. le Curé, « un vieux cheval, [qui] glissait en hennissant sur la route de glace » (*SVE*, 55), loin d'être une satire de la traditionnelle Grise du roman de la terre, il peut être considéré comme un clin d'œil amical à la tradition régionaliste — qui pendant des décennies avait fait de ce type de cheval le meilleur ami de l'habitant et de son curé —, voire un hommage à cette figure iconique attachante de l'histoire culturelle du Québec. En somme, cet équidé incarne fort bien sur le plan figuratif ce que Gilles Marcotte appelle « la dialectique de l'ancien et du nouveau », procédé textuel où ne se manifeste « ni le persiflage ni la dérision, mais simultanément la piété *et* l'ironie, le respect *et* l'humour, l'admiration *et* la critique, l'attendrissement *et* la rigueur; qui substituent donc au *ou bien* catégorique de la satire un *et* déchirant, maintenu jusqu'aux limites de l'absurde[106] », selon les mots de Marthe Robert. Autrement dit, nous assistons ici à « une relation de coordination » entre la Grise de l'ancien temps et une Grise nouvelle (Grise-voiture = cheval véhiculaire) qui, avec les mots et les figurations d'hier, cherche à circonscrire les enjeux sociaux, politiques et culturels de l'ère moderne, et plus spécifiquement celui de la démocratisation de l'éducation au Québec. Comme on le sait, l'élite cléricale avait toujours été la gardienne du savoir depuis l'arrivée en masse des congrégations religieuses au milieu du XIX^e^ siècle. Conservant la mainmise sur l'ensemble des institutions scolaires pendant plus d'un siècle, elle s'était opposée farouchement aux partisans de l'éducation obligatoire et ce, jusque très tardivement (1942). Dans la fable de M.-C. Blais, M. le

[105] Jean Le Maigre témoigne pour sa part dans ses poèmes du désir brûlant qui consume la nouvelle génération, tandis que les anciens sont conditionnés à le refouler et à le conspuer. « Dans les plis amers de ma retraite, écrit-il, j'écrivais de fiévreux poèmes que ma grand-mère brûlait à mesure lorsque son tremblant regard tombait sur les mots *passion* et *amour* et *luxure*. Elle coupait toujours le cou au mot *luxure*, mais le mot honneur lui arrachait des soupirs de satisfaction. » (*SVE*, 92-93, l'auteure souligne)

[106] Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau de Don Quichotte à Kafka*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 32, dans G. Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du nouveau […] », p. 65. L'auteure souligne.

Curé est dépeint comme un être assoiffé de connaissance qui souhaite partager le savoir. L'image de la voiture-cheval qui prend l'initiative elle-même de la route à suivre (comme le faisait à l'époque la bonne Grise de Groulx), mais qui sort subrepticement de son traditionnel circuit fermé (maison ancestrale ↔ église paroissiale ↔ terre paternelle), annonce le changement de cap draconien qu'entreprend l'État québécois en matière d'éducation au tournant des années 1960. Sortant des traditionnels sentiers qu'il avait battus trop longtemps, le Québec moderne des années 1960 cherche la voie à suivre en matière de rénovation du système scolaire québécois, comme M. le Curé (conduit par son semblant de voiture hippomobile) tente de s'orienter : « Maintenant, quelle direction? » (*SVE*, 56) En créant la Commission royale d'enquête sur l'enseignement[107], l'État fait de l'éducation son cheval de bataille dans l'espoir de conquérir son autonomie, sa souveraineté.

En définitive, comme le souligne Annette Hayward, l'écrivain de la Révolution tranquille « met en scène un héros à la recherche d'un système de valeurs "authentiques" qui pourraient remplacer celles de la société dégradée dans laquelle il vit[108] ». Les trois cas de figure que nous venons d'étudier illustrent bien la manière dont l'écriture (ra)blaisienne (!), dans *Une saison*, permet une « libération de la tradition[109] », chacune de ces illustrations chevalines représentant une facette d'un monde en devenir fondé sur des valeurs nouvelles : expression non refoulée du désir (libération sexuelle), littérature (libération de la parole) et culture (libération de soi par l'acquisition d'un nouveau savoir sur le monde et sur l'homme).

[107] Manon Aubé, « Le Rapport Parent. La démocratisation de l'éducation », *Sommets* [En ligne], vol. 12, n° 3, Automne 1999, https://www.usherbrooke.ca/sommets/v12/n3/rappparent.htm (page consultée le 3 novembre 2019).
[108] A. Hayward, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », p. 912.
[109] J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 208.

4.4 Le cheval des nationalistes : la quête de l'identité et du pays par l'écriture (1970-1980)

Si l'idée d'une modernité surgie subitement au tournant des années 1960 est contestable et contestée, celle voulant que la Révolution tranquille ne fut que l'aventure triomphante d'une libération marquée par le progrès tous azimuts l'est autant. À cette bribe de récit hégémonique du discours social de la période dont le principe structurant serait la Culture, certains écrivains opposeront au sein de leurs œuvres des mécanismes de mise à distance permettant de le relativiser. Comme on le verra par l'étude de deux de ses œuvres, *La nuitte de Malcomm Hudd* (1969) et *Don Quichotte de la démanche* (1974), Victor-Lévy Beaulieu est l'un de ceux qui ont levé le voile sur une partie souvent oblitérée de la réalité de cette période de transition importante dans l'histoire du Québec. Ses chevaux de papier, on s'en doute déjà, participeront à la fois à l'illustration et à la remise en question de la *doxa*, discours culturel progressiste absolutiste, totalitaire, voire subtilement autoritaire[110].

Mais revenons d'abord au commencement, c'est-à-dire au tout début de la Révolution tranquille. On a qualifié de « spectaculaires[111] » les transformations de l'État québécois depuis l'avènement de cette « révolution ». Bien sûr, elles l'ont été. Pendant cette période, disent les auteurs de l'*Histoire du Québec contemporain*, « l'évolution socio-économique du Québec est caractérisée par une prospérité indéniable et une amélioration substantielle du niveau de vie[112] ». De son côté, Fernand Dumont souligne que la mutation du Québec contemporain sur le plan

[110] Dans l'un de ses essais, Fernand Dumont se propose de faire « une psychanalyse des idéologies du développement culturel » (Fernand Dumont, « L'idée de développement culturel », *Le sort de la culture, essais*, [Éd. originale : Montréal, l'Hexagone, 1987], Montréal, Éditions TYPO et Fernand Dumont, coll. « TYPO essais », 1995, p. 44) : « [U]ne idéologie florissante, celle du développement culturel […], éveille chez [le sociologue] le soupçon. […] pourquoi le développement? » (*Ibid*, p. 39); « [L]e *développement* est devenu l'univers métasocial de notre époque. […] il a d'abord pris figure de la croissance économique, figure contre laquelle s'insurgent vainement ceux que préoccupe le développement culturel. » (*Ibid*, p. 57, l'auteur souligne)

[111] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 275.

[112] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 421.

politique « s'est accompagnée d'une prodigieuse transformation des mœurs et de la culture, de la vie quotidienne et des représentations[113] ». Le gouvernement Lesage (1960-1966) avait été l'initiateur des réformes propres à la Révolution tranquille. Tous les autres à sa suite chercheront activement à prolonger l'esprit de cette révolution culturelle majeure et autant que puisse se faire à en maintenir les « acquis »[114].

Par ailleurs, plusieurs l'ont souligné, ces mutations, ces transformations — qui ne furent pas aussi *tranquilles* qu'on l'a dit[115], tant s'en faut —, sont advenues dans la foulée d'un renouveau nationaliste. Dans son essai intitulé « Une révolution culturelle? », Fernand Dumont parle du passage du nationalisme d'antan marqué par la figure de Lionel Groulx au néonationalisme des années 1960 en ces termes :

> Le nationalisme traditionnel continue d'exercer son influence au cours de cette période. Avec Groulx et de plus jeunes disciples, il demeure actif. De nouveaux accents se dessinent cependant […]. […] Jean Lesage n'a-t-il pas pris le pouvoir contre la secte de Duplessis en utilisant des thèmes de provenance nationaliste? Parti pris ne répète pas Groulx, pas plus que ne l'ont fait le Rassemblement pour l'indépendance nationale ou le Mouvement souveraineté-association. S'il n'était pas étranger à celui de jadis, le nationalisme des années soixante était habité par des désirs nouveaux. La croissance de l'État québécois y aurait aidé, mais aussi cette idéologie de la *décolonisation spirituelle* […]. En effet, pour la plupart de ses tenants, le néonationalisme anticipait l'émancipation d'entraves qui n'étaient pas d'abord constitutionnelles. Il se voulait découverte d'une identité jamais dite encore. […] Le nationalisme des années soixante a voulu concilier poétique et politique. Jamais, dans notre histoire, on n'aura poussé aussi loin l'une et l'autre de ces deux voies d'expression de nous-même[116].

[113] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 276.
[114] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 423.
[115] « À ce bouleversement on applique aussi couramment la dénomination de Révolution tranquille. À tort. En premier lieu parce que, on l'imagine bien, il ne fut pas tranquille, et aussi parce qu'il remonte à avant les années soixante, lesquelles marquent le début des changements politiques. » F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 276.
[116] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 343-344, l'auteur souligne. Au sujet de la « décolonisation culturelle », voir p. 335-336.

Cette combinatoire poétique/politique traverse de part en part l'œuvre de Jacques Godbout[117], comme l'a démontré Jacques Pelletier. C'est également ce que nous avions constaté en étudiant les personnages chevalins des récits *Salut Galarneau!* (Martyr, cheval délaissé par François au profit de la recherche d'un autre « royaume » qu'il trouvera finalement dans l'écriture) et *D'Amour, P.Q.* (Mireille, femme-joual révolutionnaire et écrivaine), deux romans qui, selon Pelletier, « chante[nt] la québécitude, la vitalité du peuple québécois (Mireille […] ayant gaiement succédé à François Galarneau), témoignant ainsi à sa façon de la vigueur du néonationalisme[118] ». Pour tout dire, de résumer le critique, « l'œuvre de Godbout se présente comme un *révélateur* sur le plan de l'imaginaire romanesque de l'histoire du Québec depuis la "Révolution tranquille"[119] ». Cette histoire qui est « traversée et orientée de manière décisive par le combat du peuple québécois pour sa libération nationale[120] » et qui, somme toute, correspond à une « période d'exaltation[121] » autour des années 1960-1966 — « On était portés par de fols espoirs : un enthousiasme contagieux régnait[122] », écrit Pelletier à ce propos —, nous était racontée par l'entremise de la fiction sur un ton débonnaire par un Jacques Godbout à la plume joyeuse[123].

---

[117] « L'étude interne de chacun des romans de Godbout et des liens qui les unissent les uns aux autres fait apparaître clairement que la problématique nationaliste est au cœur de cette œuvre et que les "histoires d'amour" en sont elles-mêmes une dimension, une composante. Cela semble encore plus évident lorsqu'on considère des romans comme *Salut Galarneau!* ou *D'Amour, P.Q.*; dans ces romans, comment contester que le thème dominant soit l'écriture et ses rapports à la société, thème central auquel est subordonné le thème amoureux? » Jacques Pelletier, *Le roman national, Essais*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », 1991, p. 96.
[118] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 79.
[119] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 97. L'auteur souligne.
[120] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 97.
[121] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 176.
[122] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 177.
[123] Concernant le « Message idéologique et langage romanesque chez Jacques Godbout », Jozèf Kwaterko exprime une nuance. Selon lui, « le romanesque de Godbout est un espace de la parole polémique où s'affrontent deux discours. D'une part, un discours qui "sonne plein", celui du romancier, dont la finalité persuasive s'impose pour dire : le roman c'est l'identité parfaite entre le sujet et le code, le roman est la manière dont le Québec se raconte […]. D'autre part, le discours propre du roman (la relation narrative) refuse de fonctionner comme simple message idéologique et de rentrer "dans le *rang*" : il use des subversions linguistiques ou bien il parodie toutes les idéologies

Rien de tel chez Victor-Lévy Beaulieu dont l'œuvre est pourtant elle aussi « organisée autour du pays à venir[124] ». Il faut dire que la conjoncture à ce moment n'est plus du tout la même[125]. « On entre dans une période terne, écrit Pelletier, sans reliefs qui, si l'on excepte l'intermède explosif d'octobre 1970, durera de 1966 jusqu'au milieu des années 70 […][126] ». Bref, c'est dans ce contexte que paraissent les premiers romans beaulieusiens qui « expriment […] sinon l'inquiétude, le désarroi d'une génération qui n'a plus de foi à laquelle se raccrocher[127] ». Nés « sous le signe du désenchantement[128] », ils traitent fort différemment de la problématique nationaliste. Dans son ensemble, suggère le critique, l'œuvre « se présente comme une vaste métaphore du Québec contemporain, une société qui, par manque d'ambition et de volonté, se déstructure lentement mais sûrement dans une longue dérive qui l'exclut progressivement de l'Histoire et la voue au folklore ». En somme « [c]'est ce processus qu'elle donne à lire à travers des personnages et des histoires troubles, confus, à l'image de la réalité qu'ils symbolisent[129] ».

Cependant, force est d'admettre avec Jacques Pelletier que « l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu ne colle pas d'aussi près que celle de Godbout à la réalité ambiante[130] ». De fait, si elle

---

en place pour nous mettre en garde contre un nouveau discours mythique. » J. Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975 […]*, p. 191.

[124] Simon Brousseau, « Le nouveau terrorisme de Victor-Lévy Beaulieu », *Liberté*, n° 312, été 2016, p. 55.

[125] Au sujet des « tensions liées au mouvement nationaliste », les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* écrivent : « Même si la Révolution tranquille s'essouffle après la défaite du Parti libéral en 1966, le climat social et politique devient plus agité et plus inquiet au tournant des années 1970. La création en 1968 du Parti québécois, la crise linguistique qui s'aggrave d'année en année, la montée du terrorisme qui culmine lors de la crise d'Octobre 1970, tout cela illustre la dynamique de plus en plus conflictuelle qui caractérise les relations entre le Québec et le Canada anglais. » M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 483.

[126] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 177. Par la suite, comme on le sait, l'arrivée au pouvoir du Parti québécois fera renaître l'optimisme, du moins jusqu'au moment de la chute fatale référendaire.

[127] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 177.

[128] La formule est de M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 485.

[129] Jacques Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1996, p. 18.

[130] Propos rapportés par Michel Gaulin, « L'imaginaire et le collectif. Jacques Pelletier*, Le Roman national. Néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1991, 244 p. »,

s'attarde à renouveler le propos sur la question nationale au Québec, l'œuvre beaulieusienne s'attache davantage à développer la thématique de l'écriture[131]. Pelletier l'a bien montré, pour Victor-Lévy Beaulieu, « [l]e plus important, c'est sans doute la question de l'écriture; celle de la situation du "pays équivoque" arrive en second, formant une composante de la première, et pouvant être formulée ainsi : qu'est-ce qu'être écrivain dans un "pays équivoque"[132]? »

Nous postulons pour notre part que « [p]arti d'une vision désespérée (et désespérante) de l'histoire du Québec[133] », Beaulieu en vient « à découvrir la vertu de l'écriture comme "*praxis créatrice* de soi"[134] » — différente de celle que l'on retrouve dans les œuvres de Godbout —, ce dont rendront compte les figurations chevalines mises en scène dans les romans à l'étude. Mais avant de débuter l'analyse des œuvres, il importe de présenter l'auteur.

Essayiste, romancier et dramaturge, Victor-Lévy Beaulieu (1945–) a créé à lui seul une œuvre colossale. De fait, il a publié « une cinquantaine de titres, écrits en moins de trente ans, et dans les genres les plus divers, du téléroman à l'essai spécialisé en passant par le roman, le théâtre, le scénario de film, la chronique journalistique[135] ». Selon Lise Bissonnette, « [i]l n'y a

---

Lettres québécoises [En ligne], n° 66, été 1992, p. 48, https://id.erudit.org/iderudit/38949ac (page consultée le 25 février 2017).

[131] « [À] l'encontre d'une certaine évidence médiatique tendant à la caricature et au folklore, il serait erroné de conclure que la pensée de VLB se définit pour l'essentiel par les concepts de nation et de nationalisme. À preuve, ce passage d'un pamphlet publié en 1998, *Québec ostinato*, où l'on peut lire ce passage : "Pour toutes sortes de raisons, les gouvernements du Parti québécois n'ont jamais voulu débattre vraiment l'idée de culture, par peur vraisemblablement de constater que l'idée de culture est antagonique avec toute idée d'État-nation […]". » (Pierre Nepveu, « La souveraineté avalée », *Liberté*, n° 312, été 2016, p. 58) Notons que sur le plan littéraire, « *Un rêve québécois* est le seul, de tous les romans de Beaulieu, à être rattaché de manière directe à un événement politique, en l'occurrence la crise d'octobre 70. Cependant, il faut préciser que ce lien n'existe que sur le mode de l'évocation […]. » J. Pelletier, *Le roman national*, p. 120.

[132] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 17.

[133] M. Gaulin, « L'imaginaire et le collectif. Jacques Pelletier*, Le Roman national* […] », p. 48.

[134] M. Gaulin, « L'imaginaire et le collectif. Jacques Pelletier*, Le Roman national* […] », p. 48. La citation est de J. Pelletier, *Le roman national*, p. 158. J. Pelletier souligne.

[135] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, quatrième de couverture.

jamais eu, au Québec, de projet d'écriture plus immense[136] ». Inspiré par la monumentalité de l'œuvre de certains grands écrivains étrangers[137] — « Joyce, Rabelais, Melville, Dante, Broch, Marquez, Asturias, Homère, Hugo, Cervantes[138] », pour ne nommer que ceux-là —, Beaulieu fait montre d'une « ambition démesurée, excessive[139] » dans la réalisation d'un projet d'écriture à la « dimension balzacienne et zolienne[140] » qui appelle constamment au dépassement, selon Pelletier.

Le grand maître qu'il fréquente au moment de la rédaction des œuvres qui nous concernent est Victor Hugo (1802-1885) à qui il consacre un essai en 1971 (*Pour saluer Victor Hugo*). Si « l'excessif, l'immense, sont le domaine naturel de Victor Hugo[141] », selon l'expression de Charles Baudelaire, ils le sont aussi du domaine de Beaulieu. S'appropriant l'« esthétique du colossal[142] » du chef de file de l'école romantique, ce dernier poursuit un objectif à la mesure de son ambition, soit la « récréation mythologique des pays québécois »[143]. Ce qui nous intéresse vivement pour notre part, c'est de voir comment la figure du cheval s'inscrit dans ce projet scriptural mythologique intimement lié à la problématique nationaliste. Voyons d'abord ce qu'il en est dans *La nuitte de Malcomm Hudd*.

---

[136] Lise Bissonnette, « Éloge du lauréat du prix Gilles-Corbeil 2011 Victor-Lévy Beaulieu », Fondation Nelligan [En ligne], https://www.fondation-nelligan.org/VictorLevyBeaulieuEloge.html (page consultée le 21 décembre 2019).
[137] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 13.
[138] Victor-Lévy Beaulieu, « L'écrivain québécois et le pays équivoque », 1984, p. 366-367, dans Jean Morency, « L'américanité et l'anthropophagie dans Monsieur Melville », [Éd. originale : *Tangence*, n° 41, 1993, p. 71], *La littérature québécoise dans le contexte américain. Études et explorations*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Terre américaine », 2012, p. 67-82.
[139] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, quatrième de couverture.
[140] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 101.
[141] Charles Baudelaire, dans Daniel Couty, « Victor Hugo (1802-1885) », dans Daniel Couty (dir.), *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas/SEJER, 2004, p. 958.
[142] D. Couty, « Victor Hugo (1802-1885) », p. 958.
[143] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, quatrième de couverture. La citation est de Beaulieu.

4.4.1 *La nuitte de Malcomm Hudd* (1969) de Victor-Lévy Beaulieu

4.4.1.1 Le cheval parlé : les (més)aventures de Goulatromba

Dans *La nuitte de Malcomm Hudd* [144] (1969), Victor-Lévy Beaulieu narre un épisode de la vie de ce Malcomm en question, un homme de « quarante ans » (*NMH*, 18). L'histoire débute au moment où, fuyant son village natal, ce dernier arrive « dedans le Grand Morial si loin » afin d'« oubli[er] peut-être tout ça » (*NMH*, 17). Il se réfugie aussitôt dans une taverne pour y cuver sa peine : « oh!, que je suis donc malheureux! (*NMH*, 23); « buvons!, buvons!, le soleil ne me blesse jamais les yeux quand je suis soûl comme un quochon […]. » (*NMH*, 19) Que lui est-il arrivé? De quel événement traumatique peut-il s'agir? S'ouvrant comme un livre, Malcomm raconte à qui veut bien l'entendre le récit de cette trahison dont il a été la triste victime :

> ((((Ils riaient tous de moi parce que je faisais entrer mon Goulatromba dedans ma maison, j'avais beau leur dire qu'il s'agissait de mon cheval et de ma maison il n'y avait rien à faire je passais pour être un fou même si je ne vois toujours pas pourquoi les gens me moquaient parce que j'hébergeais chez moi mon cheval, il me semble que c'est normal, les gens ne devraient avoir aucune question à me poser là-dessus, ça ne les regarde pas […] je n'aurais pas dû me fier à Annabelle même si elle était la seule femme en qui j'avais confiance […], pourtant elle a tué raide mon Goulatromba d'un coup de la winchester que j'avais (malicieusement, croyais-je) cachée dessous le matelas, oh! si j'avais su!, […] la mort dans l'âme, j'ai vainement essayé de ranimer Goulatromba, un déluge de sang qui lui coulait de la crinière me tacha les mains que j'essuyai après le rideau […] j'étais perdu sans Goulatromba, (((qu'est-ce que j'allais faire entre les quatre murs nus de la maison désormais vide?))), […] si perdu que je me dis pour penser à autre chose que je laisserais Goulatromba se décomposer au fond de la chambre […], « […] des chandeliers d'argent […] entre les quatre pattes de Goulatromba, et des cierges, des tas de cierges partout! », […] ça me faisait mal de penser à la mort tout en regardant ce pauvre Goulatromba étendu les quatre fers en l'air dessus le plancher crotté de la cuisine, je pensais (((où sont ses yeux dedans tout ce sang?, dedans toute cette orgie de sang?))), […] pour tromper mon chagrin, j'ôtai à Goulatromba ses quatre fers dont les clous profondément enfoncés dedans les sabots avaient rouillé et se cassèrent contre mes mains, puis je sortis dehors malgré la pluie froide […] c'était trop monotone sans mon Goulatromba qui avait fini de pleurer son sang dessus le

[144] Victor-Lévy Beaulieu, *La nuitte de Malcomm Hudd*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1969], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2011, 219 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *NMH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

> plancher de la cuisine, je pensais que je n'avais plus qu'à me tuer, pour voir, […] « et puis non », me dis-je, « je mets tout à feu et à sang, […] j'allume une allumette et toute la maison se met aussitôt à flamber, ce pauvre Goulatromba ne sera jamais dévoré par les mouches, bizz! bizz!, je les entends déjà, non jamais!, […] ((oh!, pourquoi n'ai-je pas eu le courage de courir au milieu du bûcher et de m'immoler pour Goulatromba?, ne suis-je pas un homme fini maintenant qu'il a fallu que je parte tout à l'heure afin d'éviter d'être questionné pas les gens du village qui m'auraient certainement enfermé, emprisonné, battu, pendu sans doute?)), (*NMH*, 15-17)

Que se passe-t-il par la suite? En vérité, peu de choses, si ce n'est l'accointance de Malcomm avec des buveurs à la taverne et une relation amoureuse trouble avec Ricki (qu'il rebaptisera Annabelle II), la maîtresse de Bob, un petit trafiquant de drogue pour lequel il travaillera un peu. Nous ouvrant volontiers les portes de sa conscience perturbée, l'alcoolique nous entraîne dans les méandres de son passé (réel ou fictif, on ne saurait le dire), de ses fantasmes et de son imagination galopante.

Revenons toutefois à l'incipit dont nous venons de citer quelques extraits. Étrange début de récit que celui-là, emblématique de tout le roman. Étrange d'abord dans sa textualité, comme le donne à voir cette prose « touffue et, à la première lecture, assez déroutante[145] », selon les mots de Gérard Bessette, un texte surchargé d'une ponctuation hallucinante truffée de marques exclamatives et interrogatives, de guillemets, sans point, mais avec une infinité de virgules. Récit également étrange sur le fond, « absurde autant que symbolique autour de la mort d'un cheval nommé Goulatromba[146] », selon Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczinski.

À récit étrange, personnage étrange. Au premier regard, on croit reconnaître en Malcomm le type de l'aliéné rencontré si fréquemment chez Albert Laberge et chez d'autres écrivains contestataires de la période de la Grande Noirceur. Tantôt soumis à son triste destin, tantôt

[145] Gérard Bessette, dans Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczunski, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* [En ligne], Édition mise à jour, corr. et augm., Montréal, Éditions Fides, 1989.
[146] R. Hamel, J. Hare et P. Wyczunski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].

révolté, il n'est cependant pas révolutionnaire. À l'instar de Mame Pouliche par exemple, il fuit le réel dégradé en consommant abondamment son élixir de prédilection (la bière)[147] et en se vautrant dans des fantasmes érotiques. De plus, à la manière caractéristique de la série du joual, c'est par le biais de comparaisons ou métaphores animalières dégradées qu'il se décrit lui-même (« quochon », *NMH*, 19) ainsi que sa communauté d'appartenance (« comment vivre?, comment ne pas mourir de ce chaud soleil, de ces orgies de lumière salissant le Grand Morial, lui faisant une croûte de clarté à la vue de laquelle on s'aveugle en hurlant de joie comme *ces pauvres bêtes que nous sommes, ces brebis galeuses appelées à exiger la noirceur* […], » (*NMH*, 38. Nous soulignons.). Le thème de « la nuitte » (*NMH*, 209) qui traverse tout le récit rappelle d'ailleurs le principe structurant de la troisième série culturelle, « la noirceur » (*NMH*, 38), de laquelle Malcomm et ses acolytes sont prisonniers.

Malgré toutes ces ressemblances, il y a quelque chose de fondamentalement différent chez ce personnage qui nous interdit de le catégoriser parmi la classe des indigents de la série précédente. En vérité, Malcomm est résolument un héros moderne qui cherche à nous dire autre chose que ses prédécesseurs sur le monde ambiant. Certes, on y retrouve les mêmes accents, voire les mêmes thèmes misérabilistes que dans les histoires de Mame Pouliche et autres détraqués de Laberge et consorts. Cependant, le discours dans sa globalité est novateur à plus d'un égard.

[147] « [Je] vidais rapidement une grosse bouteille de bière […] » (*NMH*, 218); « [T]'as la tête à l'envers à cause de toute cette sacrée bière [dit Bod à Malcomm] » (*NMH*, 218). Selon Jacques Pelletier, « [l]'alcool apparaît ici comme une panacée, comme un expédient facile et commode pour retrouver la sécurité perdue à la sortie de l'enfance et être délivré de l'angoisse liée aux rapports aux autres et à son propre univers intérieur disloqué, de la crainte de la mort, cette menace constante, et de la dureté d'un monde tenu pour une puissance hostile. » J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 40.

En premier lieu, il apparaît dégagé de toute référentialité[148]. On se souviendra que dans *Le Cassé* de Jacques Renaud, par exemple, Ti-Jean dénonçait la « bouse » du monde dans lequel vivait encore en 1964 le « troupeau » canadien-français, entendre ici les conditions socioéconomiques défavorables et tous les empêchements de vivre. Rien de tel dans *La nuitte de Malcomm Hudd* où il ne se trouve qu'une conscience égarée qui « "parle" le récit[149] », selon la jolie formule de Pelletier. Et que nous dit-elle, cette conscience schizophrène? Le critique nous met en garde : « [I]l ne faut rien prendre de ce qui nous sera dit des autres et du monde pour du comptant, car il peut s'agir de simples projections, créations hallucinatoires d'un homme en plein *délirium tremens*[150] ». Pour tout dire, *La nuitte* ne procède plus d'une esthétique réaliste ou naturaliste, le récit tenant plutôt à une logique surréaliste, ainsi que le dit lui-même Malcomm Hudd :

> qu'étais-je donc à la fin?, un enfant absurde s'amusant au jeu d'une création abstraite et éphémère?, […] en faisant des actes vides de sens et par là même pleins d'une vérité étrange et créatrice de tous les mythes, de tous les mystères et de tous *les surréalismes s'entrechoquant dedans le tourbillonnement de sa conscience*, la disloquant, la faisant éclater, chaque parcelle d'elle-même devenant ainsi autant d'*automatismes impossibles* à contrôler dedans sa pluralité puisqu'elle permettait toutes les extravagances des jeux du dédoublement de personnalité et ceux plus complexes et plus absurdes encore de la perte des concepts temps et espace?))))), (*NMH*, 205-206. Nous soulignons.)

Parlant du mouvement surréaliste fécondé par Dada, Daniel Couty écrit dans l'*Histoire de la littérature française* qu'il

[148] Comme le précisait Jacques Pelletier, l'univers diégétique est plutôt dégarni. Sur le plan spatial, ne sont évoqués que quelques maigres lieux (un lointain village, une chambre minable, une taverne, un restaurant). Par ailleurs, aucune balise temporelle n'est fournie hormis les analepses déstabilisantes. Enfin, comme l'indique le critique, « [à] cet espace flou, à cette temporalité encore plus évanescente, le récit ne fournissant en effet aucun véritable point de repère, correspond une "action" tout aussi minimale […] ». J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 39.
[149] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 39.
[150] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 109.

> se veut un nouvel instrument de connaissance de l'envers du décor logique. Le rêve, la folie, le merveilleux seront convoqués pour dénoncer les machineries de la raison. Il s'agit en outre d'explorer toujours plus avant les gisements inconnus du sous-sol mental pour atteindre, selon les mots de Paul Éluard, « une totalité qui est au-delà des fragments pauvrement logiques de la réalité que nous laissent voir *les œillères de l'usage*, atteindre un cosmos fantastique, une réalité universelle et irrationnelle » (*Poésie et Vérité*, 1942). De sorte que les prolégomènes à toute révolution possible passent d'abord par une révolte du langage. […] le langage régénéré par la pratique de l'écriture automatique délivre les puissances souterraines, et par suite authentiques pour les surréalistes, de l'inconscient[151].

La tonalité surréaliste de ce roman « au carrefour du réel et du rêve, de la vérité et du mensonge[152] » étant établie [153], il reste à comprendre l'effet de sens qu'elle engendre. D'une part, elle nous informe que ce n'est plus tant le « quoi » de cette « révolte du langage » qui importe maintenant — cela fut, comme on le sait, le point de focalisation de l'ensemble des récits de la troisième série culturelle —, mais plutôt le « pourquoi ». Comme le souligne avec raison Gabrielle Poulin, le discours de Malcomm serait une manière de survivre à son cauchemar, à cet interminable « voyage au bout de la nuit[154] » québécois, selon la formule de Pelletier :

> Malcomm s'agite […] en proie à la nuit et à ses cauchemars toujours renaissants. […] Une seule lueur d'espoir dans cette nuit […], […] la parole. Aussi longtemps que Malcomm pourra raconter, sa parole lui servira de support, de guide et de témoin. S'il devait un jour se taire, son être perdrait toute consistance et finirait

[151] D. Couty (dir.), *Histoire de la littérature française*, p. 614. Nous soulignons.
[152] Gabrielle Poulin, *Romans du pays 1968-1979*, Montréal, les Éditions Bellarmin, 1980, p. 395.
[153] Rappelons ici la phrase des auteurs du *Dictionnaire des auteurs* qui confirme la tonalité surréaliste du récit de Beaulieu : « Son écriture, qui à l'origine faisait grand état du jeu de mots et du calembour, s'affermit dans son troisième roman, *La Nuitte de Malcomm Hudd* (1969), récit absurde autant que symbolique autour de la mort d'un cheval nommé Goulatromba. » R. Hamel, J. Hare et P. Wyczunski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].
[154] Proposant une lecture sociologique du récit, Jacques Pelletier écrit : « À travers ces personnages délirants (le Malcomm de *La nuitte de Malcomm Hudd* […]), [Victor-Lévy Beaulieu] exprime une vision sombre de la condition québécoise qui s'offre comme une contrepartie de l'optimisme romantique qui sous-tend à d'autres moments sa conception de l'avenir collectif. Le discours halluciné, paranoïaque de ces personnages profondément perturbés est l'écho noir, désespéré d'une situation de manque radical qui n'a pas qu'une dimension et une signification individuelle; il exprime brutalement, dans ses excès, ses vulgarités, le tragique d'une dépossession qui paraît bien être, par moments, irrémédiable, indépassable, prenant la forme d'un inexorable destin. Le "voyage au bout de la nuit" des personnages apparaît ainsi comme une métaphore d'une odyssée collective, d'une navigation aventureuse, sans boussole, sans même d'étoile pouvant servir de repère à une expédition se déroulant dans une totale obscurité, sans garantie aucune qu'on arrivera un jour à bon port, au foyer natal, au lieu béni des toutes premières origines. » J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 37.

> par s'évanouir avec les figures de son délire. L'existence de Malcomm Hudd dépend donc de sa parole […][155].

Ainsi, à la manière d'une Schéhérazade qui pour ne pas mourir racontait en boucle des histoires à son ennemi, Malcomm (sous les traits de Bob, son alter ego),

> pour fuir sa solitude et ne plus mourir, disait des romans aux gens en imaginant en lui-même les caractères de ses personnages au fur et à mesure de ses besoins, de sa fantaisie et de sa monomanie d'invention, tout ça au mépris du vraisemblable, dedans un maelström confus d'abréviations psychologiques, d'actions indécises, à peine rêvées et réalisées à moitié?, (*NMH*, 202-203)

Dans ce roman circulaire[156] de 220 pages, on compte 135 occurrences du nom « Goulatromba ». Dans l'ombre de la nuit, c'est donc le soliloque qu'il tient pour une large part au sujet de cette créature chevaline qui permet au veilleur de croire que « tout […] [est] possible, parle, parle, parle plutôt, on ne dort pas quand on parle » (*NMH*, 45), car dormir, c'est se vouer à la mort : « (((est-ce Annabelle qui m'a dit que dormir, c'est essayer la mort?))), » (*NMH*, 46)

D'une part, donc, ce discours a-référentiel, absurde et surréaliste convoquant abondamment la figure de cet étrange spécimen chevalin Goulatromba; d'autre part, l'amplitude démesurée de cette logorrhée phénoménale[157]. Sans doute cette seconde caractéristique du discours de Malcomm rend-il compte de l'accession du sujet québécois à l'« âge de la parole », selon

[155] G. Poulin, *Romans du pays 1968-1979*, p. 387-388. Ainsi se trouvent intimement liés « le problème du "comment vivre" » (G. Poulin, *Romans du pays 1968-1979*, p. 389, la prochaine citation se trouve à la même page) et « celui du "comment dire" » dans *La nuitte de Malcomm Hudd*, et qui deviendra ultérieurement le problème du « comment écrire » dans le roman *Don Quichotte de la Démanche*.

[156] Notons au passage que nous sommes en présence d'un récit circulaire, la dernière phrase du récit (« … je me demandais pourquoi ils riaient tous de moi parce que je faisais entrer mon Goulatromba dedans ma maison… » *NMH*, 220) étant la même que la première (« ((((Ils riaient tous de moi parce que je faisais entrer mon Goulatromba dedans ma maison… » *NMH*, 15).

[157] En témoigne la quantité d'expressions employées par Jacques Pelletier pour en rendre compte (J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*) : « délire incohérent » (p. 38), « dérive parolière » (p. 38), « seul et long monologue » (p. 39), « ce flux incessant de pensées élémentaires qui lui tient lieu de discours » (p. 39), « déluge de mots et d'images fugitives, flottantes » (p. 39), « flux incessant de pensées élémentaires » (p. 39), « parole torrentielle » (p. 40), « flux incontrôlé qui charrie tout, la laideur la plus obscène comme la beauté la plus pure, les fantasmes les plus pervers comme les pensées les plus élevées » (p. 40), « discours délirant » (p. 44), « parole torrentielle, diluvienne » (p. 44), etc.

l'expression consacrée par les hérauts de la Révolution tranquille, phénomène culturel qui connaîtra son apogée dans les années 1970. Dans le contexte de l'époque où la langue est encore perçue comme indissociable du sentiment d'aliénation individuelle et collective, selon les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*, « [é]crire, c'est désormais affirmer une présence au monde par une parole vive […] au nom d'une liberté d'expression […][158] ». Malcomm, « individu [qui] a *pris* la parole comme on prend le pouvoir[159] », est pour tout dire un homme bien de son temps, c'est-à-dire un être libéré des « œillères de l'usage[160] » sur qui plus aucune forme d'orthodoxie ou de censure n'a de prise[161]. Laissant loin derrière le « BÉTAIL » (*LC*, 155. J. Renaud souligne.) et les bouses humaines (« Bouse en sursis… Bouse ambulante… » *LC*, 162) de Ti-Jean le cassé, Malcomm choisit pour sa part, comme le suggérait Jean-Paul Sartre, d'« élargir, [d']approfondir, [d']ouvrir les portes et laisser entrer, en les contrôlant au passage, le troupeau des idées neuves[162] ». Cette nouvelle liberté d'expression cependant, l'écrivain « ne sait […] trop comment [l']assumer[163] », en témoigne le mal-être ressenti par le héros tout au long de son récit. C'est que la liberté de parole récemment acquise a un prix, comme l'explique Robert Vigneault dans son essai intitulé « Notre sauvage besoin de libération » (2004) :

> Auparavant, le sens était donné : il suffisait simplement de l'accueillir. La modernité a instauré le déchirement entre le sens et la *praxis*; le fossé s'est élargi entre la vie empirique et la signification. On est entré comme furtivement dans un monde instable, sans envers, où l'on éprouve le vertige de la précarité, voire de la perte d'une vérité dont un *je* solitaire ne perçoit plus que des fragments[164].

---

[158] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 364.
[159] R. Vigneault, « Notre sauvage besoin de libération », p. 19.
[160] D. Couty (dir.), *Histoire de la littérature française*, p. 614.
[161] « La libération au niveau de la parole révèle une libération globale ou au moins une amorce de la désaliénation. » Jules Audet, « Notre parole en liberté », *Incidences*, n° 10, août 1966, p. 7-19, dans Lise Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, [Éd. originale : Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975], Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 193.
[162] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, p. 337, dans Robert Major, *Parti pris. Idéologies et littérature*, [Éd. originale : Montréal, Hurtubise HMH, 1979], Québec, Nota bene, 2013, p. 142-143.
[163] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 364.
[164] R. Vigneault, « Notre sauvage besoin de libération », p. 19. L'auteur souligne.

D'où ce discours hachuré de *La nuitte*, cette parole en mille miettes tenues ensemble à grand renfort de parenthèses ouvrantes et fermantes (simple, double, triple, quadruple!), langage qui rend bien compte au plan formel de « cette affirmation nouvelle d'un *je* contestataire, angoissé par la sensation nouvelle de la liberté[165] ».

Mais encore, il semble y avoir chez Malcomm quelque chose de plus problématique que ce malaise dû à l'entrée en modernité. Quelque chose de caché, de tabou semble alimenter l'angoisse de ce sujet supposément libéré. On l'a dit, on l'a répété, dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, la société québécoise a été transformée de fond en comble de sorte qu'« en regard du Québec ancien, le Québec d'aujourd'hui est devenu méconnaissable[166] ». Sur toutes les plateformes et à toutes les antennes, on s'est réjoui de l'avènement de cette idéologie progressiste caractéristique de la Révolution tranquille[167]. Cependant, lorsqu'on interroge « le processus même de la mutation[168] », on découvre un autre volet de cette aventure de renouveau sociétaire, plutôt sombre celle-là, qui se résume à ceci selon le point de vue de Fernand Dumont : si le Québec s'est transformé, c'est foncièrement sous l'impulsion d'une « référence négative[169] » à son histoire (ou plutôt, à une certaine conception de cette dernière[170]). Autrement dit, « la révolution dans les mœurs s'est effectuée par opposition au passé[171] ». Ce processus d'émancipation par la négative comportait son lot d'apories. À ce propos, le sociologue écrit :

> Par la cassure qu'elle a effectuée, la Révolution tranquille a donné le sentiment d'un éloignement irrémédiable par rapport au passé. Le passé est là comme un étranger qu'il semble nécessaire de renier pour que l'avenir soit possible. Mais, sans la

[165] R. Vigneault, « Notre sauvage besoin de libération », p. 19.
[166] R. Vigneault, « Notre sauvage besoin de libération », p. 22.
[167] G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 199.
[168] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 276.
[169] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 277.
[170] « Le passé renié depuis les années soixante, c'est moins un ensemble d'événements défunts qu'une mémoire collective. C'est l'image que se donnait d'elle-même la société d'hier qui obsède les Québécois d'aujourd'hui. » F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 277.
[171] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 277.

> garantie de ce passé, sans la continuité d'un destin singulier du Québec en Amérique, comment envisager un futur qui soit bien de nous? […] Cette question ne nous est pas exclusive. On peut penser néanmoins que, perdu dans l'immense continent anglo-saxon, notre peuple illustre à l'extrême *le drame de la continuité et de la rupture culturelle*[172].

Même écho chez Robert Vigneault qui n'hésite pas à parler de « crise existentielle », voire de « déchirante dialectique » en regard de cette mutation récente de la société québécoise :

> Le pays est « problématique », affirme l'essayiste [Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*]. Mais le Québec n'est-il pas entré dans la modernité? Oui, mais on dirait que plus il se modernise, plus son identité a tendance à s'effriter. […] Vivre une expérience humaine complète, ne serait-ce pas interroger le passé pour comprendre le présent et préparer l'avenir? Mais notre temps fait table rase de cet héritage, comme en témoigne Alain Finkielkraut dans *L'ingratitude* (1999) : il n'y a plus qu'un présent toujours recommencé, sans racines, sans culture nourricière[173].

Cette question inconvenante de l'interrogation du passé fut balayée sous le tapis du nouveau logis québécois. On avait fait maison nette, il n'était dès lors plus question de ressasser la poussière ancestrale. Refoulant de la sorte l'Ancien Monde dans les limbes de l'Histoire, on faisait l'économie d'un questionnement primordial, essentiel pour le devenir de la femme et de l'homme « nouveau » du Québec :

> En refusant leur passé, écrit Dumont, les Québécois sont devenus orphelins. Ce qui est une fâcheuse manière d'entrer dans l'avenir. Aussi les voit-on s'acharner contre le système d'hier transformé en phantasme, tantôt pour se débarrasser de cet empêcheur de tourner en rond, tantôt pour justifier de nouvelles manières de vivre[174].

Dans ce contexte de déficit mémoriel fort problématique sur le plan identitaire, l'essayiste envisage deux pistes de solution :

> Quoi qu'il arrive, le destin du peuple québécois restera périlleux. Deux défis, pour l'heure, se posent à notre culture. D'une part, il faudra *nous réconcilier avec notre*

[172] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 278. Nous soulignons.
[173] R. Vigneault, « Notre sauvage besoin de libération », p. 22.
[174] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 278-279.

> *passé*. Pas plus dans la vie collective que dans la vie personnelle, on ne devient adulte en s'acharnant contre son existence antérieure. D'autre part, *nous devons apprendre à assimiler, par le dynamisme de notre culture, des influences extérieures* qui heureusement continueront de jouer sur nous. Livrés au grand vent de l'Amérique, ouverts à l'Europe, il serait ridicule de nous refuser à ce destin. Encore reste-t-il à trouver les façons de l'assumer nous-mêmes[175].

Victor-Lévy Beaulieu est l'un des rares écrivains québécois à avoir assumé ce double programme en abordant dans ses créations littéraires la douloureuse question de l'identité québécoise liée au « drame de la continuité et de la rupture culturelles[176] ». « [I]l faut que je me libère des possessions tranquilles de la vérité, dit Malcomm, il faut que je m'apprenne, que je me sache tel que je suis en moi-même […], » (*NMH*, 160) Comme nous le verrons à l'instant, le personnage du cheval Goulatromba est directement impliqué dans cette entreprise bipartite que propose Dumont, soit 1) la réconciliation avec le passé et 2) l'assimilation positive, productive et créatrice d'influences extérieures permettant enfin au sujet québécois de se redéfinir et de s'assumer pleinement.

Avant de procéder à l'analyse de la représentation du cheval Goulatromba, il importe de faire un rapide bilan de ce que nous connaissons déjà à son sujet. Dès l'incipit de *La nuitte de Malcomm Hudd*, la bête apparaît dans le cadre du récit de sa destruction par Annabelle, la femme jalouse de Malcomm. Cette scène morbide rappelle toutes celles racontées par Albert Laberge dans son œuvre naturaliste : le cheval du Taon, le grand Sans Cœur, Pascaro, le cadavre du cheval mort de « Silhouette macabre », etc. Alors que le point focal (et point final) était chez Laberge la mort en tant que telle, chez Beaulieu, l'intérêt se porte sur l'au-delà de la mort du cheval, c'est-à-dire sur le souvenir qu'en garde le protagoniste et sur ce qu'il permet comme projection dans l'avenir. En effet, tout au long du récit — et c'est là le plus intéressant — le

[175] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 284-285. Nous soulignons.
[176] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 278.

narrateur autodiégétique Malcomm ne cesse d'évoquer et d'invoquer par le biais d'analepse et de prolepse ce personnage doublet auquel il est très attaché, attachement qui rappelle en quelque sorte celui qu'éprouvait l'habitant pour la Grise au temps de Lionel Groulx.

Si plusieurs chercheurs ont mentionné la présence de cet étrange cheval au sein du récit *La nuitte de Malcomm Hudd*[177], il n'a été que très peu question de son rôle narratif. Tout ce que l'on connaît pour l'instant, c'est ce que Jacques Pelletier nous en dit, d'abord qu'il s'agit d'« une bête mythologique inventée d'après un dessin de Victor Hugo[178] »; ensuite, que c'est « [g]râce […] à l'imagination qui fait naître [l'] êtr[e] merveilleux qu['est], par exemple, Goulatromba […] qui [a], pour seul défaut, de ne pas exister[179] » que « Malcomm essaie de retrouver, dans le souvenir » le monde de l'enfance, le monde de la société traditionnelle. Ainsi, pouvons-nous déjà entrevoir que, partant du degré zéro du cheval de papier (meurtre de Goulatromba), le narrateur nous le ramène à la vie par bribes, ce qui lui permet d'accomplir à la fois sur le plan de la mémoire le deuil de son propre passé et, de manière concomitante, de réaliser par l'imaginaire un travail de recréation du cheval décomposé (par la Winchester d'Annabelle d'abord, puis par le feu) qui est en définitive une recréation de soi par le jeu de l'intertextualité de la parole conteuse. Commençons par l'étude de ce deuxième élément.

[177] Jacques Pelletier, « La nuitte de Malcomm Hudd », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, p. 633; G. Poulin, *Romans du pays 1968-1979*, p. 404; R. Hamel, J. Hare et P. Wyczunski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].
[178] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 109.
[179] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 110. La prochaine citation se trouve à la même page.

4.4.1.2 *L'assimilation positive, productive et créatrice d'influences extérieures dans* La nuitte de Malcomm Hudd

4.4.1.2.1 Victor-Lévy Beaulieu dévore Victor Hugo

Nous avons souligné plus tôt le grand intérêt de Victor-Lévy Beaulieu pour les écrivains étrangers. Loin de se contenter de les admirer, il a puisé allègrement à même leurs récits nombre d'idées, de motifs et de formes. Selon Jean Morency qui s'est attardé au phénomène de la « dévoration culturelle[180] », il s'agit là d'un trait original de l'écriture beaulieusienne. « D'un point de vue global, écrit-il, les romans de Beaulieu découleraient […] de la logique parasitaire, du geste anthropophage et du processus d'appropriation en général[181]. » Dans « L'américanité et l'anthropophagie dans Monsieur Melville » (1993), Morency explique en quoi consiste cette notion d'anthropophagie mise de l'avant par Oswald de Andrade :

> [S]elon lui, les peuples colonisés doivent dévorer l'autre (le colonisateur) et assimiler sa culture pour ne pas être dévorés par lui. Il ne préconise donc non pas tant une rupture qu'un dépassement, comme le mentionne la critique brésilienne Leyla Perrone-Moisés : « Oswald de Andrade […] pose la question de l'identité nationale; cependant […], cette identité n'est pas posée par lui comme refus de l'autre (l'Européen, le colonisateur), mais comme *absorption* de l'autre (1992 : 182). »[182]

Fait intéressant du point de vue qui est le nôtre : il semble que Victor-Lévy Beaulieu *ait absorbé* le « Goulatromba » de Victor Hugo. En effet, ce dernier est un personnage secondaire très important non seulement dans *La nuitte de Malcomm Hudd* (1969), mais également dans *Don Quichotte de la démanche* (1974), roman qui a valu à son auteur le prix du Gouverneur général. D'où notre intérêt à en apprendre davantage sur ce personnage hugolien dont le cheval de

[180] « La notion de *dévoration culturelle* (de la France, de l'Amérique) pourrait être une de ces sources de renouvellement [en littérature québécoise] (1990 : 80). » Benoît Melançon, dans J. Morency, « L'américanité et l'anthropophagie dans Monsieur Melville », p. 70. B. Melançon souligne.

[181] Jean Morency, « Le golem de la biographie. Écriture biographique et écriture de fiction chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images* [En ligne], vol. 30, n° 2 (89), hiver 2005, p. 24, https://id.erudit.org/iderudit/01124ar (page consultée le 27 décembre 2019).

[182] J. Morency, « L'américanité et l'anthropophagie dans Monsieur Melville », p. 69-70. Leyla Perrone-Moisés souligne.

Beaulieu est, pourrait-on dire, le descendant *hypertextuel*[183]. Nous nous proposons donc ici de présenter le gueux Goulatromba de Hugo — qui, soit dit en passant, apparaît pour la première fois dans *Ruy Blas* (1838)[184] en tant qu'ami de don César de Bazan —, et de le comparer au cheval Goulatromba de Beaulieu. Puisque cette bête se trouve à être le personnage doublet de Malcomm[185] et que leur identité respective se confondent à l'occasion, nous pouvons nous attendre à ce qu'ils se partagent l'un et l'autre les caractéristiques du « modèle » *hypotextuel* hugolien. Après avoir relevé les traits qui apparentent Malcomm/Goulatromba au Goulatromba de l'écrivain français, nous tenterons de voir en quoi cet acte de dévoration littéraire hors du commun donne tout son sens à la quête du héros de *La nuitte* et, plus largement, au roman dans son ensemble.

---

[183] « [L']*hypertextualité*. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. […] Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré […] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. » Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, [1982] 1992, p. 13. L'auteur souligne.

[184] Rappelons ici brièvement l'intrigue de ce drame romantique : « Datée du 25 novembre 1838, la Préface du drame expose la loi du genre : il "tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères". À cette définition générale, Hugo ajoute une caractéristique particulière de *Ruy Blas* : suite d'*Hernani* (où la noblesse lutte contre le roi avant l'installation de la monarchie absolue), la pièce met en scène la scission de la noblesse, née de la décadence monarchique. D'un côté, les pillards de l'État uniquement préoccupés de leur intérêt personnel (Don Salluste); de l'autre, des aventuriers bohèmes dégoûtés de la chose publique (Don César). Dans l'ombre remue "quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu" : le peuple, qui "a l'avenir et qui n'a pas le présent". Dépositaire de l'honneur, de l'autorité et de la charité, il s'incarne en Ruy Blas. […] Déchiré entre sa noblesse morale et la bassesse de sa condition, Ruy Blas vit un rêve, qui se brise sur le rappel d'une contrainte : l'identité de laquais et celle de César [dont il usurpe l'identité à la demande de Don Salluste] sont incompatibles. Le masque qu'il doit porter compromet à la fois son discours politique, dû tant à l'amour qu'à une certaine idée de l'Espagne, et sa parole amoureuse. Ni l'un ni l'autre ne peuvent s'exprimer pleinement. Seule la mort lui restitue son nom, vil et noble à la fois. » (Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty, *Dictionnaire Grandes Œuvres de la littérature française*, [Éd. originale : Paris, Bordas, 1994], Paris, Larousse-Bordas, 1997, coll. « In extenso », p. 1102-1103) L'interprétation du drame qui semble prévaloir est la suivante : « [A]lliance du peuple et de la royauté, promotion du peuple comme sujet de l'Histoire. La logique dramatique dément cet apparent optimisme historique. » (*Ibid*, p. 1103) Pour notre part, il nous semble possible de dire la même chose de l'histoire de Malcomm Hudd, l'optimisme historique ressortissant de la prise de parole, manière d'échapper aux monstres de la nuit, mais la logique dramatique l'emporte au final puisqu'il n'y a pas de réelle « libération », la circularité du récit (la fin emprunte les mots du début) en faisant foi, comme ce sera le cas dans *Don Quichotte de la démanche*.

[185] Le cheval est le double de Malcomm, comme le sont d'ailleurs tous les personnages de sa création, ainsi que le dit le protagoniste lui-même : « ((([…] Bob […] les prunelles de ses yeux éclataient d'Annabelle, de Ben-le-borgné, de Goulatromba, de Jolais, de Beauchemin, de Belhumeur, de Marie Duplessis, de Paquet Pollus et de tous les autres monstres du rêve de ma vie, Bob était mon miroir, mon pareil, mon double, ma copie, et il était aussi le miroir du monde […]))), » (*NMH*, 219)

Dans une étude parue en 2001, Vincent Wallez s'est intéressé à la « vie misérable de quelques gueux fameux[186] » de Victor Hugo qui se trouvent épars dans « quelques 3 300 fragments de théâtre, aux allures les plus variées[187] ». S'y trouvent réunis pas moins de 1107 personnages parmi lesquels figurent deux protagonistes récurrents, « deux personnages "forts en gueule" […], deux gueux de bonne facture, vedettes qui se produisent parfois en duo, et dont la longévité au sein de l'écriture des fragments les fait courir par les routes enchevêtrées de ces minuscules dramaticules pendant près de trente années[188] » : Goulatromba et Gaboardo. Cherchant à recomposer la geste des gueux « les plus emblématiques de cette catégorie de personnages » chez Hugo, depuis les « frasques […] où Goulatromba a fait son éducation sentimentale et misérable, pourrait-on dire, qui l'a constitué en gueux véritable[189] » jusqu'aux derniers moments de son aventure, Wallez s'attarde parallèlement à en tracer un portrait. Voyons ce qu'il en est de l'hugolesque Goulatromba : d'abord au plan de l'« être », puis à celui du « faire ».

4.4.1.2.2 Anthropophagie goulatrombesque

L'être — la désignation — la grande gueule. Le nom Goulatromba choisi par Hugo pour désigner son « vieux[190] » gueux « évoque la gueule, le gosier d'une trombe, d'un cyclone[191] ». En

[186] Vincent Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux (Goulatromba et Baboardo, des *Fragments dramatiques* de Victor Hugo) », *Groupe Hugo* [En ligne], Université Paris 7, Communication du Groupe Hugo du 28 avril 2001, groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Doc/01-04-28Walley.pdf (page consultée le 15 janvier 2018).
[187] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[188] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[189] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[190] « Tenez, moi qui suis vieux, / J'irai plus loin que vous tout jeune que vous êtes. » V. Hugo, *Fragments dramatiques*, T. 101 — vers 1846 — VI, 1010, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[191] Vincent Walleys réfère le lecteur ici à l'article de Roger Bellet, « Le G majuscule dans l'onomastique hugolienne », p. 9-16, dans *G comme Hugo*, Université de Saint-Étienne, Travaux LV, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1987.

véritable gueux de la mythologie beaulieusienne, le « vieux[192] Malcomm magané » (*NMH*, 213) est tout aussi fort en gueule que son parangon. Dans *La nuitte*, ce ne sont plus les aventures à proprement parler du personnage déchu qui constituent l'essence du récit, nous l'avons dit, mais bien sa parole, ainsi que l'indique Jacques Pelletier : « [C]e flux incontrôlé qui charrie tout, la laideur la plus obscène comme la beauté la plus pure, les fantasmes les plus pervers comme les pensées les plus élevées, constitue la substance même de l'écriture du roman […][193]. » Nous sommes donc très loin dans ce texte du timide discours indirect libre à peine visible que l'on trouvait, par exemple, dans la nouvelle « Mame Pouliche » d'Albert Laberge.

L'être — le physique — l'allure grotesque. L'apparence du Goulatromba de Hugo est plutôt dérisoire. Il s'agit d'un personnage à l'allure grotesque « dont l'accoutrement est d'or et déjà de bric et de broc[194] ». Dans la didascalie d'un fragment, on apprend que Goulatromba est « (horrible, en guenilles)[195] ». Comme le souligne Wallez, son apparence est d'« une dérision grotesque qui va devenir sa loi pour la suite » : « Il est […] terrible, horrible, qui peut faire peur à l'occasion, et dont le physique hideux est un argument des plus efficace[196]. » Dans *La nuitte* de Victor-Lévy Beaulieu, le « vieux Malcomm usé » (*NMH*, 217) a lui aussi un physique désastreux, en témoigne l'autoportrait que trace le protagoniste :

> que fais-tu, fantôme, dedans mon miroir?, ignores-tu donc que je n'aime pas les ivrognes, que je n'aime pas les soulards qui ont la barbe longue, les dents sales et les yeux creux comme des tunnels de chemin de fer?, va-t-en!, va-t-en maudit visage tout empâli!, laisse-moi avec moi-même qui veut se caresser dedans ses bajoues, se prouver qu'il est encore quelque chose et non pas le mort-vivant de son miroir! (*NMH*, 136)

[192] La désignation « vieux Malcomm » revient de nombreuses fois dans le récit. (*NMH*, 18, 20, 25, 25, 30)
[193] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 40.
[194] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[195] V. Hugo, *Fragments dramatiques*, T. 101 — vers 1846 — VI, 1010, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne]..
[196] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

Si Malcomm imagine quelquefois Goulatromba à son image, c'est-à-dire sous les traits d'un vieux cheval (« ah!, Goulatromba!, vieille peau de Goulatromba! » *NMH*, 127), il cherchera plus souvent à se le représenter jeune, beau et fringant, ce qui sera plus inspirant pour lui qui cherche désespérément en sa bête la grandeur et la beauté du monde, bref une échappatoire à sa vie misérable, comme nous le verrons plus loin.

L'être — le tempérament — la sociabilité. Sur le plan de la personnalité, on peut dire du gueux de Hugo qu'il est un être sociable porté à la camaraderie. Goulatromba entretient avec son partenaire Gaboardo — avec qui il forme « un duo efficace » — une belle « complicité moqueuse » aux dépens d'autres larrons[197]. On retrouve également ce type de partenariat dans *La nuitte* alors que Malcomm Hudd est pratiquement toujours flanqué de son cheval imaginaire. Dans son rôle thématique psychosocial d'animal de compagnie, ce « vieux frère de Goulatromba » (*NMH*, 127) apparaît comme une bête formidable, affectueuse et empathique, source d'un bonheur incommensurable pour Malcomm : « j'allais alors m'asseoir près de Goulatromba, comme j'étais heureux en ce temps-là!, la vie ça peut être parfois une chose si facile à vivre!, » (*NMH*, 22); « Goulatromba, mon meilleur ami, mon seul ami, mon Maître! » (*NMH*, 23); « ce gentil poney qui venait manger dedans ma main et se laissait caresser en passant la tête dedans l'ouverture de la clôture » (*NMH*, 202). Lorsqu'il ressent de la peine ou de la colère, Malcomm n'hésite pas à faire appel à « ce cheval dont [il] étai[t] amoureux » (*NMH*, 216) : « Goulatromba m'a tout de suite reconnu lorsque je me suis approché ((((de lui)))), il m'a léché les mains et m'a suivi jusqu'à la maison […], j'aime Goulatromba!!!!!!!!!!! » *NMH*, 79-80) Au moment de ses difficultés conjugales, à défaut de pouvoir renouer avec sa femme, Malcomm se rapprochera encore davantage de son cheval : « ((((((((((hélas!, […] elle est

[197] V. Hugo, *Fragments dramatiques*, T. 99 — [écriture Jersey 1853-1855?] — IX, 936, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

demeurée indifférence devant tout ce que je tentais pour la reconquérir, que pouvais-je faire désormais?, une lourde colère me prenait, me dévorait, me rendait fou, et je me dis qu'à l'avenir Goulatromba viendrait me tenir compagnie dedans la maison))))))))), » (*NMH*, 84). Repensant à la mort de son compagnon, Malcomm se demande si « avant de rendre l'âme, […] il a eu le temps de penser à [lui] et de s'inquiéter à [son] sujet, de se poser des questions dessus [son] avenir sans lui […])))), » (*NMH*, 30)

Le faire — le rôle thématique social — le voleur/comédien. Le gueux de Victor Hugo est « un voleur[198] », mais d'un type très particulier selon Wallez : « Goulatromba apparaît, par le jeu de l'écriture et de ses ratures, comme le voleur d'identité, le gueux qui se glisse dans le défroque d'autrui ». Goulatromba l'avoue lui-même : « Prendre l'habit d'autrui, cela m'est ordinaire[199]. » Par ce rôle qu'il attribue à son personnage, l'écrivain français laisse sous-entendre que « la condition du gueux […] n'a pas d'existence officielle pour la société et ne doit sa survie qu'au parasitage du bon ordre bien-pensant[200] ». Dans un autre passage des *Fragments*, on apprend que Goulatromba, « décidément […] malin », sait manipuler les gens[201]. « Il est toujours le virtuose de la parole qui embobine, écrit Wallez, additionnée à son goût ancien pour les travestissements […] grotesque. C'est toujours quand il prétend dire la vérité qu'il trompe son monde, et même si c'est réellement la vérité […], celle-ci n'est jamais reconnue […][202]. » C'est donc l'art de la parole qui permet au gueux Goulatromba de tromper autrui et, ultimement, de parvenir à ses fins.

[198] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[199] V. Hugo, *Fragments dramatiques*, T. 562 — vers 1840 — VI, 1035, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[200] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[201] V. Hugo, *Fragments dramatiques*, Ms. 24.752, *f°* 326 — début exil — Pauvert, p. 1069 et Bouquins, « Chantiers », p. 1043-1044, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[202] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

À l'instar du personnage de Hugo, Malcomm Hudd est lui aussi un usurpateur, un voleur d'identité. « [J]'change de monture!, », annonce-t-il lorsqu'il en a assez d'un rôle en particulier (*NMH*, 88). Pour tout dire, il se « [prend] pour un autre, [se met] à la place d'un autre, comme il arrive souvent aux héros hugoliens[203] ». Dans un épisode de *La nuitte*, Malcomm commente lui-même ce trait caractéristique de sa personnalité : « ((je me suis souvent demandé combien de temps un homme peut ainsi passer à rêver, à truquer le monde, à tricher sur les mots, se jouant des êtres avec qui il est bien obligé de composer […])),))), » (*NMH*, 212) Les autres personnages lui reprocheront d'ailleurs sa duplicité, comme le fait Bob dans l'extrait suivant :

> tu me fais pitié avec toute cette histoire que tu m'as racontée […] et au-delà du sens sans sens de cette histoire les archétypes de ta petite vie de frustré de tes propensions à l'homosexualité à la bestialité à l'inceste au *dédoublement de personnalité*[204] à la rêverie de ta mort que tu refuses en tentant de la refiler aux autres […] tout se passerait-il vieux Malcomm usé comme si on n'était plus capable de départager l'ivraie du mensonge d'avec le grain de la vérité […], (*NMH*, 216-217. Nous soulignons.)

Le faire — le rôle thématique social — l'anarchiste, le buveur, le séducteur. Le célèbre Goulatromba hugolien est décrit par Wallez comme étant « belliqueux », en conformité avec le « courant de pensée quelque peu anarchique » typique de la caste des gueux. En somme, sa personnalité « ne laisse pas d'être inquiétante[205] ». C'est le cas également chez Beaulieu. Tantôt c'est l'alcoolique qui paraît menaçant (« "[…] Bob est un écœurant, je lui promets devant les dieux la souffrance qu'ont connue les pères Brébeuf et Lalemant […]", » (*NMH*, 89), tantôt c'est son cheval (« pourquoi ai-je vécu si longtemps dans l'illusion dangereuse de la croupe du vicieux Goulatromba dessus le dos duquel je galopais […], » (*NMH*, 134) Par ailleurs, le gueux de Hugo

[203] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[204] Dans les années 1970, cette thématique revient comme un leitmotiv dans le discours culturel québécois, en témoigne cette phrase de Jean Bouthillette : « Le dédoublement de la personnalité a entraîné la chute de notre âme de peuple dans les abîmes du souvenir. » Jean Bouthillette, *Le Canadien français et son double*, l'Hexagone, 1973, 1973, p. 49, dans L. Gauvin, *« Parti pris » littéraire*, p. 17.
[205] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

a un penchant naturel pour l'alcool, en témoigne cette « éloge finale de la bouteille en tant qu'horizon du bonheur[206] » où il fait figure d'opposant tant à l'ordre établi qu'aux tenants de l'amour courtois :

> GOULATROMBA, avec une emphase douloureuse.
> [Le bonheur] Qui fuit comme un éclair rapide!
> (Contrefaisant Rosario et mettant la main sur son cœur.)
> Ah! (Il éclate de rire. Puis reprend un air très sérieux.)
> Le bonheur — écoute un sage, mon garçon, —
> Ce n'est pas de rêver sans rime ni raison,
> De mêler la guitare avec les castagnettes,
> D'errer sous un balcon, l'esprit plein de sornettes,
> […]
> Une œillade à la femme, un soupir à la fille,
> […]
> Le bonheur, le voici : n'avoir jamais l'air bête,
> Vivre en vrai lansquenet, embrasser Margoton,
> Jurer, sacrer, narguer Satan[207] comme Pluton[208],
> Et coiffé d'un chaudron, chantant à perdre haleine,
> Becqueter nuit et jour une bouteille pleine[209]!

On reconnaît dans ce fragment dramatique de nombreux traits de caractère de Malcomm Hudd. Tout d'abord, à l'instar du modèle hugolien, Malcomm consomme beaucoup d'alcool, le seul et piètre moyen qu'il a trouvé pour ouvrir les portes de son imagination, comme l'atteste Annabelle II (Ricki) parlant de Bob (c'est-à-dire de Malcomm) : « […] il était un homme bizarre, douloureusement fou, qui n'avait pas conscience qu'il était malade et brisé par l'alcool qui lui avait fait connaître la présence odieuse des phantasmes dont il tentait de se libérer en parlant sans

[206] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[207] La référence à Satan dans le fragment rappelle le Satan Belhumeur de Beaulieu, personnage principal du premier roman de l'auteur : « Le récit [*Mémoires d'outre-tonneau*, 1968)] est pris en charge par un narrateur parlant à la première personne du singulier, un certain Satan Belhumeur, personnage énigmatique s'exprimant du fond du tonneau qui lui tient lieu de résidence imaginaire puisqu'en réalité, c'est du fond de sa folie qu'il écrit, précisant quelque part que c'est à l'asile de Saint-Jean-de-Dieu qu'il a appris à écrire. Le registre de son discours sera donc — et c'est une constante qui ne cessera de faire surface dans les romans ultérieurs — celui du délire. » J. Pelletier, *Le roman national*, p. 103.
[208] L'évocation du mot « Pluton » renvoie dans *La nuitte* à la planète où Malcomm vivra une aventure interstellaire en compagnie de son alter ego Bob, comme nous le verrons plus loin.
[209] V. Hugo, *Fragments dramatiques*, T. 96/97 — 1840-1842 — V1, 1034-1035, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

arrêt, en racontant toujours les mêmes histoires […], » (*NMH*, 194) Ensuite, on y retrouve l'appétit sexuel de Malcomm (« "[…] je me mets à somnoler aux portes des rêves érotiques qui voudraient me voir nu dessus le dos humide de Goulatromba, et en train de me masturber au rythme de son galop tandis que, » *NMH*, 39) qui projette souvent sur le cheval Goulatromba ses propres pulsions érotiques (« "[…] toutes les juments ven[aient] derrière la grange copuler hystériquement avec lui […]", » *NMH*, 18) et qui n'hésite jamais à assouvir ses plus bas instincts sans égard aux règles de bienséance[210], en témoigne sa relation avec Ricki (Annabelle II) qu'il vole à son patron Bob (élément conforme au fait que chez Hugo, « [l]es larcins s'opèrent même entre gueux[211] ») : « (("[…] tu t'assoiras dessus mes genoux, tu m'embrasseras, et […] nous nous raconterons notre vie en faisant des pauses pendant lesquelles nous nous soûlerons de cul […], » (*NMH*, 132)

Pour ce qui est de « Jurer, sacrer », il ne s'agit pas véritablement d'un trait de caractère du gueux de Hugo. En vérité, la présumée vulgarité de Goulatromba (selon son dire) n'est que l'un des nombreux subterfuges qu'il emploie pour faire son chemin dans le monde, comme l'est également en d'autres occasions la préciosité de son Verbe, en témoigne Maglia qui « ([…] dit de Goulatromba :) Ce brigand / C'est un homme élégant, / Poli, point ordurier. Jamais prude farouche / Ne vit un mot de gueule dans sa bouche[212] ». Selon Wallez, Goulatromba est un « gueux parfait en ce sens qu'il a l'élégance de parler fleuri quand on attendrait des mots-chiffons de sa part[213] ». Même constante dans *La nuitte* où l'on trouve un Malcomm au langage sinon

[210] Vincent Wallez parle d'« "anti-bienséance" pratiquée par les gueux ». V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[211] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[212] V. Hugo, *Fragments dramatiques*, T. 621 — 2e semestre 1846 — VII, 559, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[213] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

châtié, du moins fort loin du joual (sauf exceptions) qui sera exploité abondamment dans le roman suivant, *Un rêve québécois* (1972).

Cela dit, il est vrai que le gueux de Hugo n'hésite pas à « narguer » les gens, comme il le dit dans le fragment, les femmes en particulier, tout comme le fera le protagoniste beaulieusien. Dans l'extrait suivant, souligne Wallez, « Goulatromba renchéri[t] sur les propos déjà passablement misogynes[214] » de son interlocuteur qui s'entretient au sujet d'une femme dont un dénommé Rosario avait été l'amant et qui était sortie particulièrement « fanée » d'une réclusion longue d'une décennie dans un couvent :

> MAGLIA
> Bien. — La femme, pain céleste!
> L'homme l'entame, et laisse au bon Dieu ce qui reste.
>
> GOULATROMBA
> L'homme le mange tendre et le bon Dieu rassis.
>
> MAGLIA
> Dur, très dur[215].

Dans *La nuitte*, les propos et les comportements misogynes de Malcomm sont légion. Dans une scène en particulier, Malcomm abuse sexuellement d'Annabelle sous l'œil complice de son imaginaire doublon chevalin Goulatromba : « […] je l'avais à peine touchée qu'elle se mettait à crier, à pleurer, manquant même de m'assommer avec le tisonnier parce que je m'étais fâché et que je l'avais déshabillée flambant nue devant Goulatromba qui riait dedans sa crinière rousse, qui bandait de tout son gros membre […], » (*NMH*, 129-130)

[214] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[215] V. Hugo, *Fragments dramatiques*, T. 737 — vers 1842 — VI, 1053, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

En de nombreuses autres occasions, Malcomm évoque la femme par le biais de métaphores ou de synecdoques chevalines sexuelles dégradantes. À propos de son épouse Annabelle, il dit : « […] je ne voyais pas le mal que je lui faisais en restant allongé dessus elle, Annabelle sanglotait, mais n'avait plus la force de s'opposer à moi, je l'avais domptée, » (*NMH*, 130); au sujet de Ricki à la rousse chevelure (« ses cheveux sont une torche immense faisant flamboyer le mur […], » *NMH*, 42) — signe caractéristique des femmes désirantes de la quatrième série culturelle —, Malcomm dit : « "au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit, je te baptise Annabelle II, à compter de ce jour tu es ma femme, je t'aime et je ne te parlerai plus jamais de Goulatromba, maintenant déshabille-toi, Annabelle II, mets-toi à quatre pattes pour que je te chevauche et te lave de toute ta vulgarité", » (*NMH*, 48); « "laissons ces jeux!, laissons ces jeux d'orgasmes gâtés!, ne me déchire plus le dos de tes sabots de jument en rabette!, calmons-nous! […]", » (*NMH*, 49); enfin, à propos d'une inconnue, le pervers raconte sur un ton goguenard : « […] je détournai les yeux, le temps d'admirer avec Bob les cuisses nues et brunes d'une plotte dont la démarche fière me fit penser à une jument hargneuse piaffant dessus place ou faisant de grands pas nerveux devant l'estrade des juges d'un concours hippique […], » (*NMH*, 108)

Le faire — le rôle thématique social — l'épicurien. Dans certains passages des *Fragments dramatiques* de Victor Hugo, on découvre un Goulatromba « installé dans ses habitudes, prenant la vie avec philosophie[216] » et faisant montre d'une « ironie dénonciatrice de la vanité des gloires de ce monde[217] ». Wallez ira même jusqu'à reconnaître en ce « bon vivant qui s'épanouit », un

[216] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[217] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

être « plus heureux qu'un Jean Valjean aux étapes de repos[218] », ce qu'atteste le gueux Goulatromba dans le passage suivant :

> Particularité de cette vie humaine :
> Dès l'aube on marche, on rôde, on flâne, on se promène,
> On s'éreinte, et le soir, assis sur un vieux banc,
> On aime à s'élargir devant un feu flambant[219].

En somme, « la crasse, le charbon et la vieillesse n'entament pas sa philosophie ataraxique[220] » et « [l]a vie […] le contente[221] ». Dans l'extrait suivant de *La nuitte*, le héros évoque sensiblement de la même manière la jouissance qu'il éprouve à vivre sa vie en compagnie de son super cheval Goulatromba :

> il sera heureux mon vieux Malcomm Hudd!, on le citera dedans de beaux livres, on dira cet amour qu'il avait pour Goulatromba, on dira les courses effrénées qu'il faisait dessus son dos au doux pelage roux et les baignades qu'il prenaient ensemble dedans l'étang où pullulaient les grenouilles sautilleuses et les chevaleries qu'ils se faisaient l'hiver auprès du feu et les poulinades qu'ils se chantaient avant de s'endormir […]))), (*NMH*, 25)

Enfin, plus on avance dans le temps, plus « Goulatromba pousse […] sa plainte, avouant sa pauvreté comme une souffrance, et se résignant à ne plus jamais espérer la richesse[222] », écrit Wallez. Sa fin approche, poursuit l'exégète (entendre ici sa disparition des fragments), « le chant du cygne noir arrive qui prend la mesure d'une vie en une belle tirade[223] […] pour se résoudre au

[218] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[219] V. Hugo, *Fragments dramatiques*, Ms 24.752, *f°* 337 — vers 1851-1852 — IV, 923, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[220] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[221] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[222] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[223] « GOULATROMBA. Je suis / Un être qui médite au sein profond des nuits. / Je m'amoindris, mon cher! Je songe à mes désastres. / […] À chaque instant notre moi meurt et tombe. / La vie à petit bruit nous râpe dans la tombe. / Nous sommes des haillons cachant des ossements. […] » V. Hugo, *Fragments dramatiques*, Ms 24.752, *f°* 336 — vers 1855-1856 — X, 1038, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

néant[224] ». Ainsi, « Goulatromba regrette sa jeunesse, il se sent usé, rapé, limé, rogné, il se réduit à ses vêtements, des haillons, il s'efface, n'ayant pas même espérance en son âme qui n'est plus rien. Gaboardo ne le verra plus[225]… »

Même scénario dans *La nuitte*, comme le révèle notamment le passage suivant où nous est racontée la fin pathétique (qui n'est pas véritablement la fin, puisque nous sommes en présence d'un récit circulaire) de son histoire sordide : « […] le vieux Malcomm un pauvre type qui boit sa dernière piastre avant de retourner vers son village natal où pensionné du bien-être social il crèvera comme un chien)),))), » (*NMH*, 212)

Dans les fragments, la disparition de Goulatromba s'avérera salvatrice pour son comparse qui, à la faveur de cette absence, pourra s'épanouir, comme le rapporte Wallez : « [C]omme libéré de Goulatromba […], [Gaboardo] aspire maintenant au bonheur, pris par la sève d'un renouveau printanier », ce qui correspondrait possiblement, selon la thèse de Jean-Bertrand Barrère, à « une effervescence fantaisiste de Hugo », c'est-à-dire le surgissement de périodes de délassement après la traversée de périodes sombres. Dans la *Fantaisie*, ce dernier écrit : « [N]ous avons vu la fantaisie apporter successivement à la jalousie et au labeur (1834-1843), au deuil (1843-1850), puis à la colère (1851-1853), et […] au vertige de l'inconnu (1853-1855) la salutaire réaction d'une vitalité indomptable et répondre chaque fois à un besoin particulier et à un instinct de compensation […][226]. » Dans *La nuitte* de Beaulieu, il est aussi possible d'observer ce genre d'« effervescence fantaisiste » à l'œuvre lorsque le cheval Goulatromba disparaît de l'imagination de Malcomm, laissant la place à d'autres Goulatromba : « […] la mort de Goulatromba et la fuite désordonnée d'Annabelle, *fragments sans importance*, à peine réels, que

[224] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[225] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[226] Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo, tome II*, 3 vol., Klincksieck, 1972-1973, p. 88, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

je devrai réinventer sans cesse puisque je ne m'appartiendrai plus que grâce à la magie noire du souvenir, » (*NMH*, 26-27. Soulignons ici le terme « fragments » employé par Beaulieu, peut-être ici un clin d'œil aux *Fragments dramatiques* hugoliens qui, du reste, ne furent jamais transposés dans aucune de ses œuvres littéraires.)

Cependant, chez Hugo, l'euphorie des gueux finissant toujours par retomber à plat, Gaboardo s'acheminera à son tour vers la même impasse qu'avait connue son prédécesseur. Au terme de son parcours, c'est la « clochardisation[227] » qui attend de pied ferme le gueux hugolien : « Ivre derechef, en pleine déchéance, il ne tient plus debout, vomit vraisemblablement […] et a des visions […]. La philosophie s'empare de lui, dans une angoisse de plus en plus existentielle, comme s'il subissait une influence décalée de Goulatromba[228]. » On retrouve le même spleen goulatrombesque dans un passage du roman de Beaulieu : « […] la vodka commençait […] à faire son effet en moi et je me sentis tout à coup sentimental, au bord d'une autre crise de goulatrombasthénie, je m'approchai d'Annabelle II, […] j'avais grand besoin de brailler et de m'expliquer une fois pour toutes, » (*NMH*, 152)

Notons une autre ressemblance entre l'hypotexte et l'hypertexte : le gueux Gaboardo de Hugo avoue « ne sor[tir] que quand il fait de l'ombre / De peur que le soleil ne fane [s]on manteau[229] ». Dans le roman de Beaulieu, comme le titre l'indique, « la nuitte » est le thème central. Pour Malcomm, la nuit représente la survivance, à condition bien sûr de ne pas sombrer dans le sommeil, car « (((le sommeil, c'est la mort, le sommeil c'est le rêve de la mort et la mort du rêve"))), » (*NMH*, 183) Dans ce contexte, l'extrait suivant le prouve, le cheval Goulatromba aide le protagoniste à demeurer éveillé (autrement dit, à demeurer lucide), ce qui lui permet

[227] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[228] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[229] V. Hugo, *Fragments dramatiques*, T. 1086 — vers 1845 — VII, 564, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

d'échapper à la mort : « […] j'avais les bleus avant Annabelle et Goulatromba, dit Malcomm, je me réveillais la nuitte avec le cœur qui voulait me sortir de la poitrine et j'avais peur, » (*NMH*, 126-127)

Malgré toutes leurs faiblesses et leurs défaillances, précise Wallez, « les gueux sont incurables[230] ». À preuve, Gaboardo, « alors qu'il a les pieds dans la boue, regarde obstinément vers les étoiles[231] ». C'est ce que fera également Malcomm qui, même au plus profond de sa nuit, se sent habité par une sorte de « volonté de puissance[232] » : « […] je me connais, je saurai donner naissance à d'autres Goulatromba, on ne pourra jamais tuer tous les Goulatromba que j'ai dedans la tête, c'est à cause qu'il y a trop de Goulatromba tout partout, trop de Malcomm Hudd, trop de rêveurs, de possédés, de fous pour que je n'y trouve pas mon compte […], » (*NMH*, 28)

Voilà pour les possibles emprunts de Beaulieu aux personnages Goulatromba et à son compère Gaboardo. Au terme de cette analyse comparative des gueux de Victor Hugo et des deux personnages de *La nuitte*, Malcomm Hudd et son cheval bien-aimé, il semble possible d'affirmer que les uns informent les autres de plusieurs manières et que, vraisemblablement, ces créatures de la gueuserie hugolienne ont inspiré l'auteur québécois dans la création de son superhéros chevalin Goulatromba. Cela vient confirmer la thèse de Jacques Pelletier à savoir que ce romancier, « souvent perçu comme étroitement nationaliste […] est aussi […] celui qui se réfère le plus volontiers, et sans complexes, à la grande littérature universelle, la faisant sienne, y revendiquant une place, estimant participer, à sa manière et dans ses limites, à son développement […][233] ».

[230] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[231] V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].
[232] Dans son article à propos de l'essai de Beaulieu (*666 Friedrich Nietzsche. Dithyrambe beublique*), Pierre Nepveu traite de « la notion de "volonté de puissance" empruntée à Nietzsche » par le romancier. P. Nepveu, « La souveraineté avalée », p. 60.
[233] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 14.

En terminant, une dernière remarque s'impose. Dans la mythologie hugolienne, le gueux Goulatromba est un personnage de grand chemin, un être libre à l'image de tous les gueux mis en scène par Hugo. Cette caractéristique leur vaudra le profond attachement de leur auteur selon Jean-Bertrand Barrère :

> Hugo les envie au fond de lui-même [les gueux] et ses voyages ne lui donnent-ils pas, pour un temps, l'impression d'être l'un de ses vagabonds, traînant sur les routes, libre de son temps dont lui-même n'est jamais assez riche […] symboliquement libéré des dernières entraves matérielles inventées par la société. C'est du respect, mêlé de tendresse, qu'il éprouve pour ses gueux plus ou moins imaginaires, dont le désœuvrement passe à ses yeux pour poésie et le silence pour méditation. Aussi, de ces gueux rencontrés en voyage, n'en a-t-il oublié aucun, leur livrant dans son esprit le domaine le plus large qu'il possédait, son imagination […]. Eh bien, ces fantoches délicieux […], ces grotesques par excellence, ces gueux de son affection, c'est sur les routes, dans les champs, à la porte des auberges, qu'il les a, un à un, recueillis et collectionnés pour ne plus les oublier[234].

Cet esprit prévaut également dans *La nuitte* où l'on sent, d'une part, l'importance que revêt le vagabondage pour le protagoniste, lui qui cherche continuellement à s'évader à dos de cheval et, d'autre part, l'attachement de ce dernier pour sa noble conquête, attachement qui est aussi celui de Beaulieu pour son personnage chevalin puisqu'il n'hésite pas à le remettre en scène dans *Don Quichotte de la démanche* où il jouera des rôles thématiques nouveaux, comme nous le verrons plus loin.

4.4.1.3 La réconciliation de Malcomm avec son passé personnel et collectif

Nous venons de présenter nos deux personnages beaulieusiens, résultante d'un processus de création phagocytaire. Il importe maintenant de comprendre le rôle narratif spécifique que

[234] Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo, tome I*, 3 vol., Klincksieck, 1972-1973, p. 231, dans V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux (Goulatromba et Baboardo, des *Fragments dramatiques* de Victor Hugo) » [En ligne].

joue le héros chevalin d'inspiration hugolienne au sein du récit. Selon Jacques Pelletier, la question centrale que se pose le protagoniste de *La nuitte*, un homme foncièrement « en quête d'un sens à donner à sa souffrance et à son isolement[235] », serait la suivante : « Est-il possible, en somme, de renaître en surmontant le traumatisme initial de la perte, de l'abandon qui vous a voué à jamais à la solitude et à l'angoisse[236]? » Pour Malcomm, le premier traumatisme vécu, celui de la sortie de l'enfance[237], est d'autant plus grand qu'il s'accompagne d'un second traumatisme associé au sentiment d'avoir perdu la mémoire cette période de sa vie, en témoigne cette pensée douloureuse qui le hante : « qu'est devenue mon enfance, ai-je seulement déjà été un enfant?, d'où me vient cette certitude que je n'existe pas et n'ai jamais existé ailleurs que dedans ma tête où s'est caché le monde?, […] comment savoir si je suis vraiment, et que signifie ce mot exister?, » (*NMH*, 208-209)

Si la survie du héros dépend de sa parole, comme nous l'avons vu plus tôt, sa rédemption, elle, viendrait de ses tentatives réitérées de donner une forme, *dans* et *par* le discours, à ce qui pourrait être une histoire personnelle exempte de doute, de laideur et de malheur. Pour ce faire, Malcomm doit d'abord assumer pleinement sa condition de gueux, et ensuite prendre ses distances avec celle-ci par le biais de l'imagination régénératrice de l'être. Dans l'extrait suivant, Malcomm réalise ce double objectif en parlant de lui-même à la troisième personne. Tout comme le procédé de dédoublement de personnalité qu'il exploite abondamment, cette stratégie de

[235] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 42.
[236] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 42.
[237] « C'est par rapport à ces trois ordres de réalités [dont l'un est « l'enfance, incarné par la mère »] que Malcomm tente de trouver un sens à sa vie, une vérité qui lui échappe dans le tohu-bohu de son expérience quotidienne et qu'il poursuit au cours de ses divagations éthyliques. » (J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 40); « *La nuitte de Malcomm Hudd* peut être ainsi lue comme un grand roman familial, comme la mise en forme symbolique de l'éternel triangle parental fils – père – mère. Malcomm, en l'occurrence, se perçoit comme le fils abandonné d'une mère "incestueuse" et d'un père castrateur, comme un être menacé puis délaissé par les deux figures parentales, d'où sa totale déréliction. » J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 41.

distanciation rhétorique lui permet de se détacher de son propre personnage le temps d'aménager les conditions nécessaires à sa réconciliation avec lui-même :

> lorsque nous passerons près du vieux Malcomm Hudd prostré devant la porte de sa maison, les yeux fixés dessus le cormier lui rappelant la froideur d'Annabelle, il ne nous reconnaîtra pas, trop absorbé par son indifférence, c'est un homme vide que Malcomm Hudd car Goulatromba et moi franchissons la porte de l'enclos et longeons la rive du fleuve dedans le clapotement de ses sabots trouant l'eau froide, Malcomm Hudd pourrait être la proie de n'importe qui ou de n'importe quoi puisque Goulatromba a trompé les pièges de sa tête et s'en est allé sans lui dedans les verts pâturages de la fantaisie, la vie s'est stoppée en Malcomm Hudd, il attend le retour de l'enfant prodigue, il attend le retour de lui-même dedans sa tête"))), (*NMH*, 48)

Par la suite, c'est grâce aux affabulations goulatrombesques que le retour de l'« enfant prodigue » — Malcomm lui-même — pourra s'effectuer. En effet, tout au long de ce « récit d'apprentissage[238] » qu'est *La nuitte de Malcomm Hudd*, le sujet en quête de son passé individuel et collectif trouvera en Goulatromba l'adjuvant par excellence, lui qui « voulai[t] faire [s]a vie, mais avec un cheval, un vrai » (*NMH*, 127). Cette bonne bête lui permettra donc de « rejoindre le "fond" de sa "vérité"[239]» et, partant, celle de sa communauté d'appartenance.

4.4.1.3.1 La réconciliation de Malcomm avec lui-même

Revoyant en image des bribes de sa jeunesse, Malcomm se souvient de n'avoir été qu'« un petit bonnet à grandes oreilles d'âne » (*NMH*, 159) rien que bon à « se licher la queue, pisser dedans sa culotte et braire » (*NMH*, 159). Cependant, ajoute-t-il, « quand je me prenais pour un autre je pouvais, j'avais des chances de m'en sortir » (*NMH*, 159). Déjà la solution au problème du malaise existentiel était trouvée : en outre, il s'agirait à l'avenir de *se prendre pour un autre*. Ainsi, une première manière de faire advenir *l'enfant prodigue* consistera à le faire renaître et, ce

[238] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 41.
[239] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 41.

faisant, lui conférer une nouvelle identité, fabuleuse cette fois. Malcomm choisira d'incarner un centaure, créature fantastique mi-homme mi-cheval empruntée à la mythologie antique gréco-romaine, et plus précisément, un centaure blanc, « [c]ouleur des origines[240] » symbolisant « l'état de tous les possibles, le devenir » selon Corinne Morel :

> « c'est peut-être des jumeaux », qu'elle se dit rouge de joie en écartant enfin les jambes après de longues semaines d'heureuse gestation, elle hurle mon Annabelle car elle est difficile cette délivrance à la fin de laquelle Goulatromba et moi sortons subitement de son bas-ventre, soudés l'un à l'autre et blancs comme neige, « ah, c'est donc ainsi que naissent les centaures? » dit Annabelle faisant quelques pas pour se débarrasser de ce poids infiniment douloureux qui n'a pas été évacué en même temps que Goulatromba et que Malcomm, (*NMH*, 40)

Illustrant le penchant anthropophage du protagoniste (qui est aussi celui de l'auteur, comme on sait), l'extrait confirme de manière non équivoque le rôle de personnage doublet joué par Goulatromba au sein du récit. Tout au long de son aventure avec ce jumeau chevalin, Malcomm n'aura de cesse de lui attribuer des qualités physiques et morales extraordinaires, manière pour lui d'augmenter son estime de soi (un enfant prodigue ne saurait être autre qu'une personne merveilleuse), d'oublier qu'il n'est en vérité « que laideur et que dégénérescence et qu'ivrognerie incurable » (*NMH*, 51).

Sur le plan de l'« être », Goulatromba est décrit comme un cheval magnifique. De « joli poulain » (*NMH*, 79) qu'il était, il devient à l'âge adulte un « bel étalon au licol d'or scintillant au soleil ainsi qu'une pierre précieuse!» (*NMH*, 190), « un cheval, un vrai, un bien ferré cheval […], un bien superbe cheval avec sa crinière rousse et sa queue faisant un incendie dessus ses luisantes fesses » (*NMH*, 127). Pour tout dire, cette « bête paisible au possible, si propre et si intelligente avec ses grands yeux de biche calme, et dont les mouvements cadencés de sa queue tressée […]

[240] Corinne Morel, « Blanc », *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2005, p. 139. La prochaine citation se trouve à la même page.

faisaient venir les larmes aux yeux » (*NMH*, 15), ce « Goulatromba dont la queue fait sniff! sniff! pour chasser les mouches le piquant dedans ses belles fesses » (*NMH*, 24) a une conformation exceptionnelle, ce à quoi s'ajoute des capacités physiques non moins exceptionnelles. Car en plus d'être beau et « gentil poney » (*NMH*, 202), Goulatromba est « infatigable malgré le soleil lui brûlant la peau » (*NMH*, 48). Au plan du « faire », l'alcoolique imaginera le plus souvent la bête sous la forme d'un cheval en liberté : « "et galope Goulatromba dedans le pré de ma tête!, et rue le bel étalon […]!", » (*NMH*, 189-190) Dans l'extrait suivant, Malcomm ne manque pas d'imiter la geste inspirante de son meilleur ami en se donnant le droit lui aussi de courir librement de par le vaste monde :

> ((("[…] je lui ai fait un enclos dedans ma tête où il trotte en renâclant, ah la poussière du corral!, […] écoutez-le et ouvrez, hommes de peu de foi, la porte de son enclos quand il le désire, n'attendez pas qu'il casse tout et disparaisse à jamais, oh! Goulatromba!, viens avec moi dedans les champs si tant bellement fleuris!, […] Goulatromba et moi franchissons la porte de l'enclos […]"))), (*NMH*, 48)

En de nombreuses occasions, ce « fantastique trotteur » (*NMH*, 161) sert de fière monture à Malcomm, comme le faisaient les chevaux au temps de la conquête (première série culturelle) : « ([Goulatromba] m'attendait impatiemment […] sellé et prêt à partir pour l'aventure), » (*NMH*, 131); « Goulatromba veillait lui aussi dedans son enclos et quand il me vit venir vers lui, il secoua sa crinière, se mit à hennir doucement, j'ouvris la porte de l'enclos, l'appelai, sautai dessus son dos […] » (*NMH*, 82); « Goulatromba galopait droit devant lui, ventre à terre, […] tout le reste de la nuitte, nous courûmes tant et si bien qu'à l'aube nous étions rendus si loin que nous ne sûmes plus où nous étions, nous retournâmes donc sur nos pas sans songer seulement à nous reposer […], » (*NMH*, 82)

Bref, c'est grâce à cet admirable cheval fougueux que Malcomm peut fuir l'homme qu'il ne veut plus être. Partant de là, son imagination débridée le mènera encore plus loin sur le chemin de la réinvention de soi. Car après la libération de l'être aliéné vient la création de l'homme nouveau. « [Q]u'est-ce que rêver sinon essayer d'être à un autre niveau de sa vie?, se demande-t-il un jour. […] pourquoi n'est-on jamais ce que nous voudrions désespérément devenir?, pourquoi m'empêche-ton d'être un rhinocéros si je veux être un rhinocéros?, » (*NMH*, 92)

Fort de cette réflexion, Malcomm ne se contentera plus simplement de rêver à ce cheval merveilleux qu'est Goulatromba, il s'imaginera *être lui-même un cheval remarquable*. De fait, plusieurs synecdoques et métaphores chevalines semées çà et là dans le texte permettent d'apparenter Malcomm à un homme-cheval libéré. Dans une scène où il est pourchassé par ses opposants, on le voit « courir vers la porte, saut[er] miraculeusement par-dessus les obstacles […] et […] galop[er] au milieu de la rue Sainte-Catherine […] » (*NMH*, 188). Malcomm a non seulement les allures du cheval, il en a aussi les sens, lui qui « sent le parfum [d'Annabelle II] à pleins naseaux » (*NMH*, 119). À une autre occasion, Malcomm s'imagine faire de Bob — c'est-à-dire de lui-même, puisque « Bob était [s]on miroir, [s]on pareil, [s]on double, [s]a copie » selon la magie du dédoublement de personnalité (*NMH*, 219) — le remplaçant du cheval imaginaire : « je proteste, je ne veux pas que Bob s'en aille, ne lui serait-il pas possible de remplacer Goulatromba pendant quelques heures?, je pourrais même lui faire une queue de crins de cheval qu'il bougerait de temps en temps pour me donner l'illusion qu'il est Goulatromba, je hennirais pour lui s'il le fallait vraiment […], » (*NMH*, 38) Bob ayant finalement pris la place de Goulatromba dans l'imaginaire de Malcomm, ce dernier dira de son « double » qu'il « n'est pas un cheval qu'on peut chasser d'une claque dessus la fesse ou d'un coup de pied dessus le jarret, » (*NMH*, 134)

L'avènement de l'*homme nouveau* grâce au cheval surviendra enfin dans un passage en fin du récit, lors d'un entretien avec Bob, l'alter ego. En sa qualité de doublon, ce Bob réincarné hérite naturellement du passé de Malcomm, comme le donne à voir l'extrait suivant :

> ((((("mes parents étaient ((sniff)))) pauvres comme Job et ils ne m'achetaient jamais rien […], on m'avait habitué à coups de pied au cul ((sniff)))) à ne jamais répondre et à tout accepter docilement comme un âne ((sniff)))) j'étais pas un bon élève je détestais l'institutrice […] je n'avais le goût de rien je rêvais c'est-à-dire que j'imagine maintenant que je rêvais pourtant non je suis certain aujourd'hui que j'ai bel et bien eu ce poney appelé Goulatromba ((sniff)))) il venait tous les matins me chercher à la gare ((sniff)))) et monté dessus lui je m'enfuyais j'étais heureux as-tu déjà eu un joual toi Malcomm j'aurais aimé ça que tu connaisses Goulatromba ((sniff))))")))))), (*NMH*, 179)

Sont exprimées ici les souffrances de l'enfant-âne Malcomm, être démuni et veule dompté *à coups de pied au cul*. La suite du rêve de Malcomm deviendra pour lui la planche de salut, en témoigne la scène suivante (fictive, bien sûr) qui permet le retour du refoulé dans un surgissement de colère subit :

> j'ai sauté par-dessus la table, j'étais furieux de ce que Bob osât me parler de Goulatromba comme de son cheval, ((« tais-toi!, tais-toi!, tu n'es rien d'autre qu'une maudite face de singe qui essaie de s'approprier les pensées d'autrui!, ne touche pas à Goulatromba sinon je te fends la face d'un coup de bouteille! »)), j'étais vraiment hors de moi, pourquoi aussi avais-je été à la taverne leur parler de Goulatromba?, on me le volait maintenant!, on le traînait dedans la boue du mensonge et de la vulgarité!, je n'accepterai jamais ça!, […] je le tenais toujours à la gorge, j'entendais mal ce qu'il me disait, je ne pensais qu'à Goulatromba et qu'à cet écœurant de Bob qui trichait […], (*NMH*, 179)

Comme le montre bien cet extrait, la fantasmagorie chevaline truquée permet au héros beaulieusien de faire échec à la première représentation de lui-même née du souvenir réel (enfant minable, misérable). En s'insurgeant contre les libertés que prend son double en s'appropriant malhonnêtement son « joual » Goulatromba (petit clin d'œil amical ici de l'auteur au *joual* des deuxième et troisième séries culturelles, ancêtres chevalins bien-aimés), Malcomm se transforme

en super héros fier et chevaleresque, défendant non pas la veuve et l'orphelin (motif classique des contes merveilleux), mais plutôt *le cheval abandonné Goulatromba* et *l'orphelin Malcomm* : « […] je savais qu'on ne pourrait jamais me faire ravaler ces paroles au sujet de Goulatromba, je peux être si têtu quand je veux, et si courageux, […] on pouvait me tuer ou m'estropier, mais ça ne m'empêcherait jamais d'être *un homme libre* […], » (*NMH*, 180. Nous soulignons.)

4.4.1.3.2 La recréation du soi collectif dans *La nuitte de Malcomm Hudd*

Ayant renoué avec son passé individuel grâce au concours de Goulatromba — conservant le grain de sa personne (enfant prodigue aux traits chevalins et à l'attitude chevaleresque) et rejetant l'ivraie (enfant-âne) —, l'homme libre qu'est devenu Malcomm peut désormais passer à une autre étape de sa quête, soit la récréation du « nous ».

Pour traiter de ce sujet, Victor-Lévy Beaulieu met à profit le registre fantastique dans un passage où Malcomm se retrouve en rêve sur Pluton en compagnie de Bob et, bien sûr, du cheval Goulatromba. Ouvrons ici une parenthèse pour signaler que dans cette scène de *La nuitte de Malcomm Hudd* (1969), l'auteur franchit un pas de plus que le romancier Jacques Godbout chez qui le protagoniste François ne faisait que rêver d'un voyage sur la lune en compagnie du cheval Martyr, sans jamais le réaliser (*Salut Galarneau!*, 1967). L'innovation de Beaulieu est d'autant plus grande que, dans le cadre de cet épisode où les frontières du Québec se trouvent en quelque sorte repoussées jusqu'aux confins de l'univers, le héros procède à une recréation grandiose de l'identité de la collectivité d'appartenance par le biais d'une métaphore chevaline plurielle, comme le montre cet extrait :

> ((((oh!, Bob bien-aimé!, viens, n'aie pas peur, personne ne nous fera plus de mal maintenant que nous sommes dessus Pluton et que nous y attendons la fin des temps, regarde au loin entre les collines ce grand troupeau d'étalons sauvages!, vois tous ces innocents Goulatrombas au pelage luisant comme des vers de terre phosphorescents!, ils se languissent de nous, Bob!, ils sont parqués ici depuis des éternités!, ils trottent en rond dedans l'impatience de notre arrivée, choisis celui que tu veux, Bob, ils se ressemblent tous, ils sont tous les fils et les petits-fils du valeureux Goulatromba, moi je prends celui qui a une tache noire dessus l'oreille, (*NMH*, 181)

Animé de l'esprit du néonationalisme québécois propre à la Révolution tranquille, Beaulieu se trouve ainsi à bonifier l'être du personnage chevalin en ajoutant à son étiquette sémantique une dimension biographique de type généalogique, procédé jadis exploité par les régionalistes orthodoxes — tenants du nationalisme canadien-français du début du XX^e^ siècle, souvenons-nous —, mais qui avait par la suite été abandonné par les écrivains contestataires des années 1930-1960 plutôt portés, pour leur part, à détruire le cheval qu'à le multiplier.

Cela dit, c'est bien ici un sujet collectif chevalin au tempérament farouche et à l'apparence spectaculaire que nous présente Beaulieu, un sujet pur et vertueux issu d'une souche unique et noble, doté d'une forte capacité reproductrice. Cependant, malgré toutes les caractéristiques favorables qui lui sont attribuées, ce personnage hippomorphe collectif n'en demeure pas moins empêché dans son action, forcé qu'il est de stagner en attendant celui qui (ou ce qui) lui permettra de jouir pleinement de sa liberté *sans être inquiété*. En lieu et place de la joyeuse et insouciante cavalcade à laquelle nous aurions pu nous attendre, c'est à une fuite que l'on assiste, car les « Goulatrombas » se sentent menacés, et pour cause : « (((((ils fuient les chevaux, ils ne sont pas contents de nous, Bob, ils ont le feu à la queue parce que tu leur as lancé ces drôles de cailloux qui ont des yeux affolés […], » (*NMH*, 181)

Mais que sont ces cailloux qui menacent et qui effraient? Peut-être s'agit-il en définitive des dernières ruines d'un passé dont le protagoniste (Bob/Malcomm) n'a pas encore totalement

digéré les restes, ce qui somme toute peut rendre fou, comme les paroles envahissantes de Bob qui rappellent au protagoniste, par voie métaphorique, le cauchemar de la conquête : « je luttais contre la voix de Bob qui s'insinuait en moi, occupait mon cerveau comme les armées colonisatrices de Wolfe envahissant les plaines d'Abraham, me coupait de la liberté de mon âme qui, obsédée, tournait en rond dedans sa cage et se brisait les ailes aux barreaux renforcés de ronces […], » (*NMH*, 217)

Quoi qu'il en soit, la mise en scène d'une horde de chevaux de type *Goulatromba* par Malcomm Hudd dit clairement deux choses : d'abord, la survivance étant acquise (la multiplication des sujets le prouve bien), que la volonté du peuple-cheval (entendre ici le peuple québécois) de poursuivre l'aventure collective se maintient, mais cette dernière ne pourra se réaliser qu'à la condition d'être vécue hors de l'enclos où il est pour l'instant *parqué*, c'est-à-dire empêché; ensuite, que la quête de la libération collective, loin d'être réalisée, demeure incertaine, comme le suggère la présence menaçante des cailloux — cailloux lancés *par le Même* (Bob), faut-il le préciser. Cette représentation marquée au sceau de l'ambivalence (cheval euphorique/cheval disphorique) semble faire écho à l'attitude de Beaulieu lui-même dans les années qui suivront en regard de la conjoncture du « pays équivoque[241] ». À ce propos, Pelletier écrit :

> Beaulieu […] oscille entre ces deux attitudes, acceptant et refusant la situation équivoque du pays québécois, ne semblant pas toujours savoir comment évaluer la conjoncture. En témoigne son ambivalence face au Parti québécois qui, après avoir « porté l'événement au seuil du mythe » n'a pas su lui donner une suite conséquente, profiter de sa victoire électorale du 15 novembre 1976 et de créer « l'événement magique » qui aurait permis à la « fiction épique » de se déployer. D'où, après l'espoir le plus vif, la grande désillusion face à un parti jugé traditionnel et la

[241] L'expression est de Victor-Lévy Beaulieu : « L'écrivain québécois et le pays équivoque », 1984.

> conviction désespérante que l'Amérique ne sera plus jamais française, sauf peut-être dans le cadre limité d'un Québec voué à une sorte de survivance[242].

L'exploration de la thématique de l'émancipation nationale par l'entremise de la figure du cheval se poursuivra dans le roman *Don Quichotte de la démanche*. Nous y reviendrons.

4.4.1.4 Goulatromba, symbole des aléas de la création artistique en contexte québécois

Ceci étant dit, le narrateur autodiégétique de *La nuitte de Malcomm Hudd* n'accorde qu'une importance toute relative à cette question du « pays incertain[243] ». En revanche, la notion de création le préoccupe au point de faire l'objet de nombreuses réflexions et questionnements tout au long du récit, comme c'est le cas dans l'ensemble de l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu[244]. Si Goulatromba est un bon compagnon de vie pour Malcomm, c'est surtout en tant qu'objet de création artistique qu'il tient un rôle d'une importance capitale sur le plan de la diégèse. Un très long passage que nous reproduisons quasi intégralement témoigne de manière exemplaire du défi colossal que représentait pour Malcomm l'invention d'un nouveau cheval à l'image de ses rêves les plus fous et de ses désirs les plus grands :

> ah!, Goulatromba!, […] si tu savais tout ce que j'ai fait pour toi, tous les sacrifices que je me suis imposés pour pouvoir te donner la vie, […], ((hi!, hi!, vous souvient-il vieux frère de Goulatromba qu'une fois je vous ai obligé de venir au monde dedans

[242] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 17.
[243] L'expression est de Jacques Ferron : *Contes du pays incertain, contes anglais, contes inédits*, 1968.
[244] « L'œuvre de fiction et les essais mettent en jeu une problématique d'écriture complexe qui se nourrit de la réflexion antérieure de prédécesseurs célèbres. Le romancier revient sans cesse, et de toutes les manières, à quelques questions tout à fait décisives : quel est le sens de cette activité singulière? Qu'est-ce qui la légitime? À quoi, à qui sert-elle? […] Permet-elle de mieux connaître le monde et, par la suite, de s'y situer plus justement et d'y intervenir plus efficacement? […] Ces questions sont au cœur de l'œuvre, elles en constituent le nœud thématique central avec la "question du Québec". Celle-ci est d'ailleurs en partie associée, prenant alors la forme de l'interrogation suivante : quelle est la signification de cette pratique dans un contexte social bloqué, sinon régressif? La problématique inclut également, bien sûr, la question du statut et la fonction de l'écrivain. » J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 15.

> le pré malgré le moment qui n'était pas encore venu de le faire???, aussi manquait-il à Goulatromba ses deux pattes de devant et claudiquait-il comme un ours lorsqu'il se tient mal debout, c'était vraiment trop pitoyable et j'ai dû, à coups de hache, tuer ce Goulatromba dès sa première naissance […], alors je fus bien obligé, ô malchanceux Goulatromba!, de recommencer à zéro mon travail de création, je ne pensais pas que c'était si difficile que ça d'inventer un cheval, après tout ce n'est que de la viande, que des poils, que du sang, que de la corne, c'est pas très intelligent un cheval même si dedans les cirques on les fait dansouiller en rond de piste, même si on les oblige à compter et à rire, un cheval ça n'a pas le cerveau complexe, c'est primitif, ça hennit, ça mange de l'herbe, ça se roule dedans le foin et ça possède un gros membre, c'est loin de la mer à boire et ça ne devrait donc pas poser de problèmes quand ça se crée dedans une tête d'homme, alors comment expliquer que j'ai eu tous les embêtements du monde avec toi, sacré Goulatromba?, quelque chose clochait toujours, une oreille, un œil, un cervelet, une bouche, parfois je te faisais une tête de veau ou je te donnais une queue d'homme, alors t'avais l'air fou mon vieux Goulatromba!, tu boitais ou bien tu boquais au moindre obstacle, […], j'ai bien mis cinq ans à m'imaginer un Goulatromba agréable et avec qui la vie pouvait être partagée, cinq ans!, est-ce dieu possible?, (*NMH*, 127-128)

L'invention d'une nouvelle manière de représenter le cheval *avec qui la vie pouvait être partagée* — autrement dit, la création d'un spécimen équin à l'image de la femme ou de l'homme québécois libéré des années 1970 — aura donc été coûteuse en efforts et en temps (Malcomm emploie le terme *sacrifice*, ce qui n'est pas peu dire). L'ampleur de la période dévolue à imaginer d'une bête qui corresponde aux standards d'une nouvelle mythologie québécoise (*cinq ans*) indique bien que les changements de mentalité sont longs à survenir. D'ailleurs, il eut été impossible de réaliser cette invention plus tôt puisque, comme le dit lui-même le créateur lucide, *le moment n'était pas encore venu de le faire* (souvenons-nous ici que chaque série culturelle comporte son lot d'« in-dicible, voire d'im-pensable[245] », pour reprendre les expressions de Pierre Hébert).

[245] En guise de rappel, citons à nouveau Pierre Hébert : « La censure constitutive est, comme l'exprime Charles Grivel, "la "vraie censure", celle qui représente "le code idéologique considéré *comme langage de contrainte du sujet et exprimant ce sujet* […]". Cette censure, certes, distingue l'orthodoxe de l'hétérodoxe mais, plus encore, détermine le cadre de pensée général, bloquant non pas tant le non-dicible que l'in-dicible, voire l'im-pensable, hormis, peut-être, dans le discours utopique (qui de toute façon emprunte souvent au discours censorial). » P. Hébert, *Censure et littérature au Québec […]*, p. 35. Charles Grivel souligne.

Les modèles chevalins de la Conquête et de la Grise étant aussi désuets qu'anachroniques, Malcomm dut plutôt s'inspirer de l'archétype précédent, le joual « désossé » de la troisième série culturelle. Ainsi, dans son imagination, Goulatromba prit d'abord la forme *pitoyable* d'un cheval *à la tête de veau* (image qui nous rappelle les nombreuses synecdoques animalières dépréciatives — bovines, porcines, canines — associées à l'homme-cheval dans la série du joual), d'une pauvre bête amputée de *ses deux pattes de devant*, création aberrante que Malcomm *a dû, à coups de hache, tuer* (figure chevaline désespérante qui évoque le souvenir de Pascaro et du grand Sans Cœur de Laberge, deux chevaux à la patte cassée qu'il fallut détruire, l'un à coup de pistolet, l'autre à coup de pic), etc. D'où la nécessité de *recommencer à zéro son travail de création* jusqu'à ce qu'advienne enfin le cheval à la forme désirée, un cheval solide et fiable qui ne *boite* ni ne *boque* plus, bref, le « nouveau » cheval emblématique du Québec moderne.

Par ailleurs, retenons de l'extrait précédent la difficulté éprouvée par l'artiste en cours de création, lui qui dit avoir eu *tous les embêtements du monde* à parvenir à ses fins goulatrombesques. Ce processus ardu témoigne bien sur le plan fictionnel des défis que posait la création littéraire au Québec pendant la Révolution tranquille, plus particulièrement la difficulté « d'être un écrivain "normal" dans un pays qui ne l'est pas, qui demeure dans l'indécision, qui n'arrive pas à s'assumer pleinement sur le plan historique[246] », comme le souligne Pelletier. Cependant, ajoute-t-il, « [o]n peut aussi estimer que cette irrésolution n'est pas un "manque" mais une chance, que l'écrivain peut édifier son œuvre sur ce *cadavre*, transformant en victoire littéraire une défaite historique, comme semble l'indiquer l'exemple de Joyce et de l'Irlande ».

[246] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 17. La prochaine citation se trouve à la même page. Nous soulignons.

C’est donc à la fois sur le *cadavre* d’un gueux hugolien et sur celui du défunt joual québécois que Victor-Lévy Beaulieu a pu édifier son Goulatromba splendide, sans doute l’un des plus beaux et des plus originaux chevaux de papier de tout le corpus québécois. Complètement différent des représentations chevalines précédentes, à mille lieues de Rossus, le « débris équestre » d’Arthur Buies (Annexe 3.1), le top-modèle chevalin goulatrombesque représente le cheval libéré par excellence, archétype de la quatrième série culturelle. Création imaginaire de l’être de culture qu’est Malcomm Hudd, son étiquette sémantique richement garnie d’emprunts intertextuels divers (mythologies gréco-romaine, hugolienne, etc.) la consacre elle-même comme objet de culture à part entière. Mais son histoire est loin d’être achevée. Voyons ce qu’il advient de lui dans *Don Quichotte de la démanche*, un roman que Beaulieu publie cinq ans plus tard.

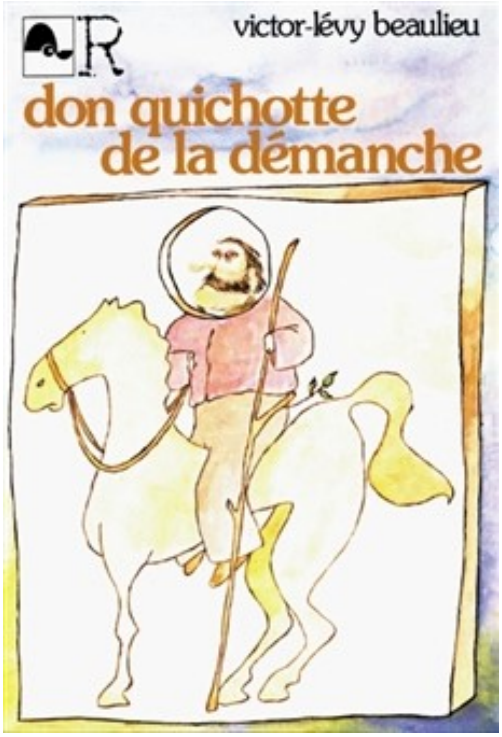


Fig. 10 – Page couverture du roman *Don quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu (édition 1990), http://www.edvlb.com/Don-Quichotte-demanche-/Victor-Levy-Beaulieu/livre/9780885320011 (page consultée le 9 avril 2017).

4.4.2 *Don Quichotte de la démanche* (1974) de Victor-Lévy Beaulieu

4.4.2.1 Le cheval écrit : Don Quichotte de la démanche *ou « la continuité d'un problème à résoudre »*

Dans *Don Quichotte de la démanche*[247] (1974), Victor-Lévy Beaulieu réalise sensiblement le même programme que dans *La nuitte de Malcomm Hudd* en abordant, encore une fois, la question de l'identité personnelle et collective associée à ce « drame de la continuité et de la rupture culturelles[248] » qu'évoquait Fernand Dumont dans son essai *Le sort de la culture*. Cette fois-ci, cependant, nous n'avons plus affaire à un héros qui parle le récit, mais bien à un romancier qui l'écrit, chapitre par chapitre.

Il s'agit ni plus ni moins du même type de personnage aliéné, mythomane incorrigible pour qui la seule « issue » (*DQD*, 176) consiste à « mentir jusqu'à l'impossibilité » (*DQD*, 176) et à se dédoubler au point de ne plus devenir « qu'une possibilité entre mille d'écriture » (*DQD*, 176). « Soliloquant » (*DQD*, 128) à qui mieux mieux à la manière de son prédécesseur, Abel sature continuellement son esprit d'un flux de pensées ininterrompues, ce qui semble lui permettre, à lui aussi, de survivre d'heure en heure à une mort imminente. Enfin, chez cet alcoolique incurable, la nuit est aussi terrifiante qu'elle l'était pour Malcomm :

> Abel […] boitillait, il claudiquait, navré de n'être que seul, à moitié fou et craignant comme la peste la nuit qui viendrait bientôt et qui, celle-là, serait sans recours, l'emprisonnant dans ses griffes pour l'emmener bien loin dans sa fin. […] Quelqu'un, aidez-moi! […] Où es-tu, vieux fou à Malcomm? […] Viens sonner à la porte et, montant avec toi sur le dos de Goulatromba, nous chevauchons toute la journée s'il le faut pour trouver un hôtel à notre goût. Devant de grosses bières, nous radoterons toute la nuit pour éloigner de nous les épais oiseaux de notre mort. (*DQD*, 133-134)

[247] Victor-Lévy Beaulieu, *Don Quichotte de la démanche*, [Éd. originale : Montréal, L'Aurore, 1974], Montréal, Les Éditions TYPO et Victor-Lévy Beaulieu, coll. « TYPO roman », 2001, 358 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DQD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[248] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 278.

Dans le contexte de cette nouvelle fable, l'extrait ci-haut en fait foi, le cheval Goulatromba d'inspiration hugolienne de Malcomm Hudd tient le rôle d'un personnage du roman d'Abel Beauchemin. Évoluant à deux niveaux distincts de la diégèse, on le retrouve à la fois au sein du récit premier, qui raconte les déboires d'Abel aux prises avec un projet d'écriture impossible, et du récit second mis en abyme, soit les tribulations des personnages d'Abel en cavale dans sa tête. À sa façon toute chevaline, la bête participera à la double quête d'Abel qui implique d'une part la réconciliation avec son passé et, d'autre part, l'assimilation créatrice d'influences extérieures lui permettant de se redéfinir et de s'assumer lui-même. Présentons brièvement l'argument avant de nous mettre à l'étude de l'œuvre.

4.4.2.2 Résumé de l'intrigue de l'hypertexte, Don Quichotte de la démanche (1974)

Ce huitième roman de Beaulieu raconte un épisode d'une durée approximative de 24 heures dans la vie du romancier fictif Abel Beauchemin, « journée singulière où il est confronté à son destin[249] », écrit Jacques Pelletier. Mais ici comme dans *La nuitte*, l'action est réduite à une part congrue du récit, ce dernier portant essentiellement sur la problématique de l'écriture[250].

Dès la première phrase du récit — « Et puis, il comprit qu'il allait mourir. » (*DQD*, 9) —, le lecteur se trouve plongé *in media res* dans le délire de l'écrivain en proie à une « crise nerveuse » (*DQD*, 10). Au bout d'un moment, il quitte la maison en ambulance et, ayant reçu les soins appropriés de la part du personnel médical de l'hôpital[251], revient quelques heures plus tard

[249] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 74.
[250] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 74.
[251] Le bref séjour hospitalier d'Abel ne semble pas avoir été des plus traumatisants, du moins si l'on en croit cette pensée du malade : « Ce fut l'infirmière qui se leva d'abord, ajustant son uniforme qui s'était froissé à la hauteur des hanches. Maternelle croupe. Quand donc le lait montera-t-il en elle, inondant de ses eaux blanches la vaste poitrine? » (*DQD*, 45)

à son bungalow de Terrebonne où l'attendent ses chats Castor et Pollux, ainsi que sa femme Judith (en réalité, elle l'a quitté pour un autre homme[252], même si Abel affirme avec force conviction qu'elle « dormait toujours à l'étage au-dessus […]. » *DQD*, 11)

Selon toute vraisemblance, la crise aurait été causée par le surmenage. À force d'écrire « cinq pages par jour, à raison de trois heures de patient labeur quotidien » (*DQD*, 11), à force de boire du gin en écrivant aussi, Abel « était lui-même devenu un personnage de roman, au même titre que […] Malcomm Hudd […] » (*DQD*, 11) et de tous les êtres de sa fantasmagorie (« "Toi aussi, il te fallait devenir personnage", dit Malcomm […]. » *DQD*, 17). Le récit de Beaulieu se termine alors qu'Abel est atteint d'une nouvelle crise de nerfs, au terme de la nuit suivante. Entouré de ses créatures imaginaires qui ont envahi le « souterrain » de sa maison (*DQD*, 307) et qui le tiennent en otage (« "Tu viens de te lier à nous, pieds et poings livrés" […]. » *DQD*, 17), il se fait emporter dans « la vieille ambulance noire » (*DQD*, 352, 353) de l'un d'entre eux, personnage incarnant son frère Jos.

La scène finale faisant écho à la scène inaugurale, nous avons ici affaire à une structure narrative circulaire, comme dans *La nuitte* (« [L]a fin de la nuit, ce n'en était encore que le commencement. » *DQD*, 349). Selon Jacques Pelletier, cette circularité, l'homogénéité également, sont des traits communs à l'ensemble des romans de Victor-Lévy Beaulieu dans

[252] « "Je m'en vais, Abel. Je ne reviendrai plus jamais. Essaie d'être heureux. Je ne peux rien faire pour toi, je ne peux rien pour toi, mon si pauvre Abel!" » (*DQD*, 121); « [J]udith partie et vivant dans la lointaine Floride avec son Julien […]. » (*DQD*, 350) Pour l'anecdote chevaline, précisons que les fréquentations de Judith et de son amant avaient lieu, aux dires d'Abel, à l'hippodrome Blue Bonnets de Montréal, la piste de course de chevaux la plus importante de l'histoire de la ville de Montréal (1907-2009) : « Ils étaient assis à une table du Club House de Blue Bonnets. Sur la piste, les chevaux amblaient, belles bêtes industrielles aux pattes délicates, à la queue tressée, s'époumonant à courir et ne sachant pas encore qu'elles finiront mangées par les chiens, dans des écuelles d'aluminium. […] à la neuvième course, son cheval l'avait emporté […]. » (*DQD*, 71); « Judith […] n'était pas rentrée, Julien l'ayant encore entraînée à Blue Bonnets, au Club House où ils mangeaient en mettant au point leur plan d'évasion. » (*DQD*, 117)

lesquels on retrouve une même vision du monde et, bien souvent, les mêmes personnages[253]. À preuve : le Malcomm de *La nuitte* est présent dans *Don Quichotte de la démanche*, tout comme Goulatromba qui y apparaît dans une douzaine de scènes. Relatant les mésaventures d'un créateur aux prises avec ses créatures, le roman de Beaulieu porte un titre tout indiqué puisque, comme le précise Thomas Pavel, « Don Quichotte est l'histoire classique d'une vie envahie par les personnages de fiction[254] ». Cet envahissement s'était déjà manifesté dans *La nuitte* alors que Malcomm apparaissait comme un conteur littéralement obsédé par son personnage chevalin. Il en était d'ailleurs fort conscient, lui qui s'exclamait : « ah!, Goulatromba!, vieille peau de Goulatromba!, *don quichotte de cheval*!, » (*NMH*, 127. Nous soulignons.) On retrouve dans *La nuitte* une autre allusion au picaresque *don Quijote de la Mancha*[255], ce qui indique qu'après avoir phagocyté Victor Hugo, l'ogre Victor-Lévy Beaulieu s'apprêtait déjà en 1969 à dévorer le géant espagnol Miguel de Cervantès dont l'œuvre maîtresse est, comme on le sait, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*[256] (1605-1615). De quoi s'agit-il?

[253] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 102.
[254] Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, [Éd. originale en anglais : Massachusetts, Harvard University Press, 1986 / trad. française Paris, Éditions du Seuil, 1988], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2017, p. 141.
[255] « [L]'air sentait mauvais, collait à mes poumons comme un parasite dessus un noir tronc d'arbre que la foudre a abattu, au loin les raffineries crachaient la pollution par les bouches de leurs gigantesques cheminées qui se levaient à l'horizon comme des géants importés du pays de Don Quichotte, » (*NMH,* 71-72)
[256] Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, Première partie, [Éd. originale : Madrid, Juan de la Cuesta, 1605], texte présenté, traduit et annoté par Jean Canavaggio, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio classique », 2001, 868 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DQM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4.4.2.3 Quelques précisions au sujet de l'hypotexte, Don Quichotte de la Manche *(1605-1615)*

4.4.2.3.1 Propos et personnages principaux

Gentilhomme frisant la cinquantaine, un dénommé Quijana vit sur ses terres dans un village de la Manche entouré d'une gouvernante, d'une nièce et d'un valet de maison et de ferme. Dans ses temps libres, il s'adonne de manière boulimique à la lecture de romans de chevalerie. À force de tant lire, « son cerveau se dess[èche] de telle sorte qu'il en vi[e]nt à perdre le jugement » (*DQM*, 87). Dès lors, il prendra cette fantasmagorie chevaleresque pour la réalité même[257], comme en témoigne le narrateur dans le passage suivant :

> [L]'esprit désormais perdu, il en arriva à la plus étrange pensée où tomba jamais fol au monde, qui fut qu'il lui parut convenable et nécessaire, tant pour l'accroissement de son honneur que pour le service de sa république, de se faire chevalier errant et de s'en aller de par le monde, avec ses armes et son cheval, pour chercher les aventures et s'exercer en tout ce qu'il avait lu que s'exerçaient les chevaliers errants, remédiant à toute espèce d'injures et s'exposant à des dangers et des périls propres à lui valoir, en y mettant fin, éternel renom et gloire. (*DQM*, 88)

Après avoir nettoyé ses armes rouillées et transformé son morion en casque, le chevalier va préparer son « roussin[258] », piètre cheval qui lui servira de fier destrier : « [B]ien qu'il eût plus de javarts dans ses quartiers qu'un réal n'a de quarts[259], et plus de défauts que le cheval de Gonelle, qui *tantum pellis et ossa fuit*, il lui sembla que ni le Bucéphale d'Alexandre ni Babiéca, le cheval

[257] « [D]ans [s]a tête […] tout cet échafaudage d'inventions fameuses et fabuleuses qu'il lisait était vérité pure, que, pour lui, il n'y avait pas d'histoire plus certaine au monde. » (*DQM*, 87)

[258] Roussin : « n. m. 1350. Ancien français *roncin* "cheval de charge", influence par roux, bas latin "*runcinus*". Vx. Cheval entier monté par un écuyer, à la guerre ou à la chasse — *Roussin d'Arcadie* : âne. » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 2277.

[259] *Cuartos* : « [P]ièce de monnaie […] d'une valeur de quatre maravédis — d'où il résulte que le réal d'argent, valant trente-quatre maravédis, correspondait à un peu plus de huit cuartos »; Javarts : « [S]ortes de furoncles qui se forment sur le pied du cheval ou du bœuf, en particulier dans la partie latérale du sabot, appelée "quartier" par les vétérinaires ». J. Canavaggio, « Notes de la page 89 à 92 », dans Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, p. 750.

du Cid, ne pouvaient l'égaler » (*DQM*, 89)[260]. Il réfléchit longuement au nom qu'il donnerait à sa bête (la monture d'un aussi fameux chevalier que lui devant à tout prix avoir un nom honorable), puis « il en vint finalement à l'appeler Rossinante : nom, à son avis, noble, sonore et significatif de ce qu'il avait été quand il était roussin, avant d'être ce qu'il était à présent, c'est-à-dire celui d'avant : le premier de tous les roussins du monde » (*DQM*, 90).

Ayant si plaisamment nommé son cheval, il se cherche ensuite une désignation auguste pour lui-même. S'inspirant d'un valeureux personnage qui jadis avait « ajouté le nom de son royaume et de sa patrie pour la rendre fameuse » (*DQM*, 90) à son propre nom, il déclare « s'appeler don Quichotte de la Manche : ainsi, à son avis, déclarait-il fort proprement son lignage et sa patrie, et l'honorait-il en prenant d'elle son surnom » (*DQM*, 90).

Enfin paré pour l'aventure, il ne manque plus au chevalier qu'« une dame de qui devenir amoureux » (*DQM*, 90). Il la trouve en la personne d'Aldonza Lorenzo, petite roturière qu'il rebaptise Dulcinée du Toboso, « un nom qui ne fût point trop en désaccord avec le sien, et qui allât et tendît vers un nom de princesse et de grande dame » (*DQM*, 91).

Après quelques sorties de son village, le valeureux Don Quichotte revient chez lui plus convaincu que jamais « que la chose dont le monde avait le plus besoin était de chevaliers errants et qu'on y ressuscitât la chevalerie errante » (*DQM*, 134). Il prend alors à son service le laboureur de ses voisins à titre d'écuyer. Sancho Pança, pauvre manant, s'enthousiasme à l'idée de devenir le gouverneur de quelque isle, tel que le lui a promis Don Quichotte. C'est « asinesquement

[260] *Tantum pellis et ossa fuit* : que la peau et les os seulement (nous traduisons). Expression qui se trouve dans l'*Aulularia* (*La Marmite*) de Plaute, selon Jean Canavaggio. Le cheval de Gonelle : « Il s'agit du cheval de Pietro Gonella, bouffon de la cour des ducs de Ferrare au XV^e^ siècle, lequel passait pour n'avoir que la peau sur les os. » J. Canavaggio, « Notes de la page 89 à 92 », dans Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, p. 750.

monté » sur « un âne qu'il avait fort bon » (*DQM*, 135) qu'il suivra son maître sur les routes d'Espagne.

Fig. 11 – Don Quichotte et Rossinante (portrait équestre) de Honoré Daumier, 1868, peinture d'histoire, huile sur toile, 52,2 x 32,8 cm, Neue Pinakothek, Munich, Allemagne, collection de peintures de l'État de Bavière, no d'inventaire 8698, « Don Quichotte et Sancho Panza (Daumier) », Wikipédia [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_Quichotte_et_Sancho_Panza_(Daumier) (page consultée le 16 janvier 2020).

4.4.2.4 Héros quichottesques mal amanchés : la problématique identitaire de l'« homme nouveau »

4.4.2.4.1 La tragédie de l'être de la modernité aux prises avec ses démons

Voilà pour le propos général et les principaux personnages. Au fil des siècles, plusieurs lectures de l'œuvre ont été proposées. Celle que nous retenons aujourd'hui et dont rend bien compte *Le Petit Robert des noms propres* nous vient des romantiques allemands du XVIII[e] siècle[261] :

[261] À ce sujet, Jean Canavaggio écrit : « On a reproché aux romantiques d'avoir exalté [Don Quichotte] au mépris du dessein exprimé par son créateur et de la parodie qui en découle; d'avoir chargé son histoire d'une portée symbolique pour en faire une vaste parabole des rapports de l'homme et du monde. Mais leur lecture, même si elle n'a jamais

> Entreprise pour ridiculiser les illusions romanesques des récits de chevalerie, qui étaient à la mode en Espagne et reflétaient un refus du réel, l'œuvre évoque, avec une tristesse ironique, derrière son héros don Quichotte, l'ambition déçue d'une Espagne décadente. « Le chevalier à la Triste Figure », idéaliste au grand cœur, et son écuyer Sancho Pança, bourgeois réaliste, cheminent sur les déserts de Castille. Au cours des épisodes du récit, on voit s'opposer deux aspects de l'âme humaine. Alors que S. Pança reflète le bon sens commun et ses limites, don Quichotte, redresseur de torts, veut imposer son idéal d'amour, d'honneur et de justice au mépris des trivialités de la vie courante. Répudiant la réalité, il s'évade dans cet imaginaire généreux et inefficace, qu'on a appelé « donquichottisme » et dont il ne sortira que pour mourir. Unamuno en a tiré sa théorie du « sentiment tragique de la vie ». […] le récit de Cervantès utilise les mythes littéraires et le discours du passé pour susciter un nouvel univers mythique[262].

Cette courte description du récit nous donne d'emblée quelques clés de lecture permettant de déverrouiller le *Don Quichotte de la démanche* de Beaulieu, à commencer par le portrait du chevalier espagnol, ce redresseur de torts et pourfendeur de moulins à vent dans un pays imaginaire où il trouvera la mort. À propos d'Abel Beauchemin, Jacques Pelletier écrit : « Le "Don Quichotte de la démanche" qu'annonce le titre du roman, c'est d'abord lui, ce chevalier à la triste figure du langage et du Livre, engagé dans un obscur et pathétique combat avec lui-même et avec ses démons[263]. »

Au moment de sa crise d'hystérie qui le conduit à l'hôpital en ambulance, Abel ressasse dans son délire le douloureux souvenir de sa naissance survenue après un orage, événement traumatique de « sombre augure » (*DQD*, 13) survenu au milieu des « cris de maman » (*DQD*, 13) et des siens (« j'étais venus au monde en criant désespérément » *DQD*, 13) annonçant en quelque sorte le début d'une « vie tourmentée, tumultueuse » (*DQD*, 13). Cette naissance survenue « dans le déchaînement des temps » (*DQD*, 13) paraît d'autant plus troublante qu'elle avait coïncidé avec la mise à bas, chez le voisin, d'un veau à trois pattes : « En voyant le veau,

---

pris la forme d'une exégèse rigoureuse, n'en est pas moins à l'origine de notre propre conception. » J. Canavaggio, « Préface », dans Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, p. 43.

[262] *Le Petit Robert des noms propres*, 2015, p. 669.

[263] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 74.

père avait sans doute pensé à Abel, […] il regrettait de ne pas avoir fait plus attention aux jambes de son sixième enfant. Il ne se rappelait même pas s'il y en avait deux, trois ou bien seulement une […]. » (*DQD*, 16) Ce souvenir lugubre renforce chez lui la conviction que « [t]out avait été gâché depuis les origines, depuis ses premiers cris dans la maison démunie de Saint-Paul-de-la-Croix, ses premiers cris auxquels avait répondu le veau à trois pattes de Maxime Thériault […] » (*DQD*, 26).

En définitive, cette scène apocalyptique relatant la genèse de son existence ternira de manière durable la perception qu'aura Abel de lui-même : « Il se dit qu'il était laid, boutonneux, affublé de grosses verrues ridicules qui lui faisaient mal et d'un cœur qui avait pris la mauvaise habitude de cogner trop fort dans sa poitrine. » (*DQD*, 99-100) Cet autoportrait rappelle l'apparence burlesque du Don Quichotte de Cervantès, lui qui est « maigre de corps, sec de visage » (*DQM*, 86), et dont « [l]'armure […], composée de bric et de broc, contribue à lui donner une allure incongrue[264] ». Cette vision du soi problématique aura par ailleurs des répercussions sur la manière dont le romancier fictif s'imagine son doublon, cheval « à la Triste Figure ». Lors de sa première apparition dans le récit, ce dernier se présente sous la forme d'un « dessin » :

> Goulatromba, épinglé au-dessus du vieux bahut […], souriait, le ventre ensanglanté, son grand ventre de cheval affreusement ouvert, sans doute par les chats qui étaient venus dans la maison alors que l'ambulance roulait sur l'autoroute en direction de l'hôpital. Cette souffrance d'entrailles de Goulatromba le fit grimacer. Il arracha le dessin sur le mur, le froissa dans sa main et le jeta sur la table. (*DQD*, 80)

Deux remarques s'imposent au sujet de cet extrait. Premièrement, Goulatromba est ici doublement représenté comme « être de papier », à la fois en tant que personnage de roman et

[264] J. Canavaggio, « Notes de la page 89 à 92 », dans Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, p. 750.

illustration graphique. Ce procédé de fabrication de l'être chevalin fort original employé par Beaulieu lui a sans doute été inspiré, encore une fois, par Victor Hugo. À l'époque de la création de *Ruy Blas*, ce dernier avait réalisé trois dessins de son gueux Goulatromba, fixant ainsi définitivement son image[265].

Figure 9 – « Goulatromba » de Victor Hugo, dessin (plume, lavis, encre, carton), 14.4 x 20.5 cm, inscription en bas, à droite, à l'encre brune (trois vers de Ruy Blas - IV, 3) : « c'est un homme fort doux et de vie élégante, / un seigneur, dont jamais un juron ne tomba, / Et mon ami de cœur nommé – Goulatromba », https://parismuseescollections.paris.fr/en/node/339787 (page consultée le 28 décembre 2019)

[265] Wallez précise la source : « Respectivement sous les n° 20, 21 et 22 dans le tome XVII de l'édition Massin. » V. Wallez, « De la vie misérable de quelques gueux fameux […] de Victor Hugo) » [En ligne].

Cela dit, ce qu'exprime Abel au sujet du cheval décomposé — sa *souffrance d'entrailles* — est une projection de sa propre douleur face au malaise existentiel[266] qui le ronge et que traduisent ses difficultés de création[267], douleur avivée à la pensée de « la femme en allée[268] », sa Judith qui « n'était plus là pour le […] masser, assise à cheval sur lui, lui donn[er] de la chaleur grâce à ses genoux […] » (*DQD*, 100), Dulcinée perdue que ne peut remplacer sa maîtresse Johanne[269], « fabuleuse bête dragonnante ou licorneuse, irréelle comme sa vie depuis quelque temps, fantomale » (*DQD*, 117). La suite de l'extrait témoigne de l'échec de la quête scripturale (au sein de laquelle l'adjuvant chevalin Goulatromba fait figure de muse[270]), synonyme d'une réconciliation avortée de l'être avec lui-même :

[266] « Face à ce désastre, à ce naufrage, que peut la littérature? Peut-elle remédier au "triste état" (p. 111), au malaise existentiel qui afflige Abel, réparer et unir ce qui, dans sa vie, est séparé? C'est là une des grandes questions que soulève le roman concernant l'écriture, ses fonctions et ses pouvoirs. » J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 76.

[267] Fait intéressant, Beaulieu rend compte des difficultés de création du romancier fictif par le biais d'une figure chevaline : « Abel froissa les quatre feuilles manuscrites, les mit dans le cendrier sur la pile de livres, ouvrit la boîte d'allumettes. La flamme dansa dans les yeux de Pollux avant de s'emparer du papier. Des mots qui brûlent, ça sent le cochon ébouillanté! Père! pourquoi m'as-tu donné toutes ces images dans lesquelles je tourne en rond et dont je ne sais plus quoi faire? *Le cheval hennissait dans la grange, affolé par la fumée* qui coulait des fentes du plafond comme la lumière grise. Qui avait laissé tomber un mégot de cigarettes sur le fenil, dans le vieux foin jaune pourri? *Une carcasse d'étalon grillé comme un barbecue dans sa stalle* avec les petits gorets écrasés sous ses sabots… Bois Abel! L'avantage du gin sur le feu, c'est qu'il ne boucane pas. » (*DQD*, 199-200, nous soulignons) On pourrait voir ici dans l'image du « vieux foin jaune pourri » détruit par le feu une métaphore de cette idée exprimée par Fernand Dumont d'un rejet catégorique du passé national par le peuple québécois au moment de la Révolution tranquille (voir notre étude sur *La nuitte de Malcomm Hudd*).

[268] Gabrielle Poulin, « Solitude et métamorphose », *Romans du pays 1968-1979*, p. 406.

[269] « Lâche Abel incapable de dire non à la très noire folie de Johanne, restant avec elle dans son appartement de la rue Saint-Denis […]. Moi seul ne sais plus quoi faire de ma vie. Johanne avait insisté pour qu'il dîne avec elle […]. » (*DQD*, 117) Le personnage de l'amante est associé, dans l'imaginaire d'Abel, à une figure chevaline érotique, comme le montre les extraits suivants : « [J]udith avait laissé tomber ses paquets […] je regardais Johanne ramasser les boîtes de conserve, accroupie dans la boue orange, accroupie comme une jument noire dans la boue orange, et pourquoi diable ne l'ai-je pas grimpée? […] Pourquoi n'ai-je pas pénétré dans le pays noir entre ses jambes? » (*DQD*, 70); « Mais Abel ne disait rien, regardait la petite table de travail à l'autre bout de la pièce, et le mur sur lequel était épinglée une affiche. Ce champ d'herbes hautes, ce grand cheval bai et la jeune fille nue qui courait devant, ses cheveux blonds faisant une comète de lumière entre elle et l'étalon. » (*DQD*, 116)

[270] Dans l'appartement de son frère Steven qui habite à Paris avec leur sœur Gabriella se trouve un dessin de Goulatromba, création d'Abel. L'extrait suivant laisse sous-entendre que Goulatromba est une source d'inspiration pour le romancier fictif, comme l'aurait été le gueux Goulatromba pour Victor Hugo, selon l'hypothèse formulée par Vincent Wallez : « Un seul dessin sur le mur, celui du cheval Goulatromba qu'Abel avait envoyé à Steven par la poste, il y avait bien trois ans de cela. Et encore, songea Abel, je n'avais rien écrit avec cette affiche, pas un mot. Peut-être Steven ignore-t-il qu'il vient de moi et que c'est la chose la plus précieuse de moi que je lui ai fait parvenir dans mon anonymat. » (*DQD*, 141)

> La boule de papier bondit deux ou trois fois sur les journaux et roula dans l'escalier […]. Abel entendit distinctement le bruit des sabots du vieux Goulatromba dans les marches, puis les renâclements d'épouvante et cette espèce de cri sourd sortant du ventre ouvert, et il comprit que, comme un abcès, son imaginaire s'était crevé, qu'il n'y aurait plus jamais de cheval sur le dos duquel galoper quand il serait à bout et tremblant derrière sa table, dans la chambre-bureau […]. (*DQD*, 80-81)

La difformité et le morcellement du cheval mythologique d'Abel (*ventre ensanglanté* et *ouvert*, le corps *tout décomposé*, *les gros os qui perçaient au travers de la peau*, *les deux jambes avant en moins*) fait immédiatement penser au pauvre Rossinante de Don Quichotte de la Manche (il s'agit bien d'un cheval, et non d'une jument[271]) qui a des furoncles aux sabots et que la peau sur les os. L'apparence dérisoire du « roussin », qui contraste avec le statut privilégié que lui accorde le chevalier errant (supérieur au Bucéphale d'Alexandre le Grand et au Babiéca du Cid de Corneille), illustre bien le « constant décalage entre ses ambitions et la réponse qu[e] [Don Quichotte] reçoit du monde où il prétend les accomplir[272] ». C'est aussi ce dont semble rendre compte, sur le plan figuratif, cette conformation chevaline affreuse du Goulatromba d'Abel. En définitive, ces malformations ainsi que les plaintes de la bête (*renâclements d'épouvante*, *cri sourd*) peuvent être perçues comme l'expression du « sentiment tragique de la vie » (Unamuno) de l'*homme nouveau* dont parlaient Fernand Dumont et Robert Vigneault précédemment. Quoique désormais libre de créer comme il l'entend, l'être de culture parvenu à l'ère moderne se voit confronté à un monde fragmenté difficile à (se) représenter en un tout cohérent, ce dont témoigne la forme du roman et les images kaléidoscopiques qu'il met en jeu (notamment celle du cheval disloqué). Au sujet de l'esthétique moderne qu'emprunte la prose beaulieusienne, Jacques Michon écrit :

[271] « "[L]e fameux chevalier don Quichotte de la Manche […] monta sur son fameux cheval Rossinante et se mit à cheminer par l'antique et célèbre plaine de Montiel. […] mon bon Rossinante, éternel compagnon de tous mes chemins et chevauchées." » (*DQM*, 93)
[272] J. Canavaggio, « Préface », dans Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, p. 40.

> [L]e règne de l'indétermination, l'équivoque sémantique, le jeu de mots, le refus de la clôture narrative, les errements du récit seront attribués à une conscience défaillante, imparfaite, non synthétique […]. Les procédés de déstabilisation du roman traditionnel […] visent […] à remettre en cause la représentation classique, l'illusion de la totalité ontologique créée, entre autres, par le roman psychologique […]. Il s'agirait de représenter la réalité telle qu'elle est, c'est-à-dire sérielle, multiple et contradictoire; l'obscurité, l'imprévu, l'entropie dans le récit correspondrait à l'indétermination du réel; la diversité et la bigarrure des mots coïncideraient avec la diversité des langages et de discours qui traversent le sujet et le structurent. Le thème de l'œuvre ouverte ou de l'impossible fermeture du récit serait homologué à un défaut dans l'ordre des choses[273].

Dans cette perspective, il est tout à fait logique que l'« œuvre ouverte » que constitue le *Don Quichotte* de Beaulieu porte en elle un cheval au *grand ventre affreusement ouvert*. Comme on le verra tout au long du récit, Goulatromba ne se présente jamais autrement que par l'entremise de représentations *sérielles*, *multiples* et *contradictoires* marquées par *l'obscurité*, *l'imprévu* et *l'indétermination*. En voici un exemple :

> le cheval était multiple : aucune vision de lui-même ne restait plus d'une seconde dans l'œil. Tantôt fabuleux, tantôt minable, tantôt de bois, tantôt de tôle, tantôt infirme (marchant sur trois pattes ou ayant une tête de veau) et tantôt puissant, il cavalait dans le pré, Abel monté sur lui, Abel comme soudé à sa croupe. Le ventre de Goulatromba était plein de mots lumineux. (*DQD*, 282)

Il apparaît clairement que l'être chevalin doublet de cette parabole donquichottesque signale, à la fois textuellement et sémantiquement, ce « défaut dans l'ordre des choses », selon l'expression de Michon. En ce sens, il illustre de manière éloquente cette « crise de la modernité[274] » que traverse le Québec à la mi-temps des années 1970 et que ressentent douloureusement de nombreux écrivains québécois[275].

---

[273] Jacques Michon, « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises* [En ligne], vol. 19, n° 1, 1983, p. 18-19, https://id.erudit.org/iderudit/036781ar (page consultée le 31 juillet 2015).
[274] R. Vigneault, « Notre sauvage besoin de libération », p. 19.
[275] « Après les enthousiasmes entraînés par le succès du roman québécois durant la Révolution tranquille, les années 1970 sont celles du désenchantement. Le sentiment de perte et d'impuissance est partout présent, suscitant des réactions souvent violentes de la part des personnages frustrés, toujours sur le point d'exploser. On passe du rêve à la

S'il s'inspire largement de la fresque chevaleresque de Cervantès, Victor-Lévy Beaulieu l'adapte de manière à servir son propos. Contrairement à lui, cependant, Beaulieu fait mourir son héros dès le début du récit : « Il venait de mourir. », *DQD*, 17; « La sirène de l'ambulance hurlait pour annoncer au monde endormi la mort d'Abel sanglé comme un porc sur sa civière. » *DQD*, 31) Son cheval Goulatromba, qui se présente sous la forme d'un « dessin » comme nous l'avons vu, mourra lui aussi quelques pages plus loin :

> Abel, à quatre pattes, chercha le formidable cheval au ventre ouvert. […] Il s'accroupit et défroissa Goulatromba, bien inutilement puisque celui-ci était mort, presque déjà tout décomposé, avec les gros os qui perçaient au travers de la peau et les deux jambes avant en moins. Abel fit craquer une allumette et ce qui restait encore de Goulatromba brûla sur le bout de ses doigts en dégageant une noire fumée. […] « Deux minutes de silence pour la mort de Goulatromba », dit-il en mettant son doigt à la verticale sur ses lèvres. (*DQD*, 80-82)

Il n'est pas surprenant de voir que sitôt réincarné en cheval de papier dans l'imaginaire d'Abel Beauchemin, le Goulatromba de Malcomm Hudd est mis à mort une fois de plus dès le début de l'aventure, donnant l'impression que l'histoire se répète. Sous ce rapport, la scène symbolise l'impasse dans laquelle se trouve le romancier, lui qui « n'avance pas dans son écriture, tournant en rond à l'intérieur d'une spirale qui a de plus en plus tendance à se refermer sur elle-même, ne conduisant à rien, sinon à un éternel ressassement, à une incessante reprise des mêmes personnages dans des situations platement analogues, sans qu'il y ait véritable création[276] », comme l'explique Jacques Pelletier. D'où cette impression d'échec cuisant face à l'impossibilité de l'œuvre (*son imaginaire s'était crevé*, *il n'y aurait plus jamais de cheval sur le dos duquel*

---

réalité, et à une réalité brutale et vide de sens, livrée aux instincts et aux pulsions d'individus sans avenir. La famille et la société semblent avoir éclaté. L'expérience de la réalité tourne presque toujours à la déception, voire au désastre. L'euphorie des commencements a disparu, laissant place à des espoirs vite anéantis. Le monde contemporain est chaotique et plus aliénant que jamais. Ce monde, en outre, a quelque chose d'insaisissable et ne se laisse appréhender qu'à travers la conscience d'individus qui en subissent les affronts et l'absurdité. » M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 502.

[276] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 75.

galoper) et, conséquemment, de l'absence de rédemption que celle-ci devait apporter au protagoniste. L'écrivain raté (qui n'est pas réellement mort, évidemment) doit alors se résoudre à réintégrer platement le réel :

> Goulatromba! Cela aussi n'existe plus, Abel! Enterré, ton Goulatromba! Pourrissant sous le plancher de ciment du souterrain dans ton bungalow de Terrebonne! Ouvre les yeux, bon Dieu! Prends tes jambes à ton cou et sauve qui peut! Ton travail de lecteur de manuscrit t'attend à la maison d'édition de la rue Saint-Denis. (*DQD*, 134)

Il ne faut toutefois pas se méprendre. Sur le plan symbolique, la mort du héros et de son cheval augure une renaissance qui permettra à l'un et l'autre des protagonistes de poursuivre l'aventure quichottesque sous le couvert de nouvelles identités. À cet égard, la suite du récit est prometteuse.

4.4.2.4.2 La quête des origines et la recréation du soi

Sur le plan personnel, Abel Beauchemin vit une crise existentielle majeure. Son projet d'écriture vise en partie à faire la paix avec ses démons intérieurs, ce que permettra la quête de ses origines *dans* et *par* le rêve. Le cheval Goulatromba étant mort, d'autres spécimens équins surgissent dans l'esprit du romancier qui, envers et contre tous ses malheurs et sous une impulsion renouvelée[277], continue inlassablement de chercher la voie de la réconciliation avec

[277] Quand l'un de ses personnages (Abraham Sturgeon) menace de lui voler ses créatures (Geronimo et son frère Jos), en redresseur de torts de type don Quichotte, Abel se fait un devoir d'écrire leurs aventures avant que l'imposteur ne le fasse. Soulignons au passage un fait inusité en contradiction avec la pratique scripturale de la troisième série culturelle. Beaulieu a recours à une image bovine à connotation habituellement péjorative pour rendre compte d'une situation favorable, signe d'une réconciliation avec cette tradition agricole canadienne-française qui fut largement conspuée à l'époque de la Révolution tranquille : « Rien depuis longtemps ne lui avait été si facile que de commencer le roman de Geronimo et de son frère Jos. […]. Il n'était plus rien d'autre qu'un gigantesque projet, qu'une manière de dire en devenir, qu'un acte créateur abolissant toute réalité en lui et hors de lui. […] *son esprit fumait comme une bouse de vache* pensa-t-il en rotant, investi par l'impérieux pouvoir de son imagination. » (*DQD*, 197, nous soulignons)

son passé. « Don Quichotte, a-t-on dit, s'acharne à signifier la vie[278] », écrit Jean Canavaggio. Cette affirmation vaut également pour Abel Beauchemin. Lors de son voyage en ambulance, il avait revu en rêve les images de lieux et des personnages significatifs pour lui. Un décor champêtre. La maison-restaurant de Saint-Paul-de-la-Croix. Son père. Les bâtiments de ferme du vieux Maxime Thériault. Le « grand cheval bai », tête appuyée sur la clôture dont « [s]eules les oreilles bougeaient » (*DQD*, 16) — à l'image des bonnes Grise d'autrefois, mais également de l'immobile Martyr du temps des Galarneau. En songe, il avait aussi aperçu « la maison du grand-père Antoine [qui] roulait sur de grandes roues de bois » (*DQD*, 30), une maison en mouvement (« elle avait quitté la rue Vézina des Trois-Pistoles, elle montait la grande côte du Deuxième Rang et, comme un grand cheval lancé à l'épouvante, elle défonçait ainsi l'espace jusqu'au rang Rallonge. » *DQD*, 30) Il y était entré, avait visité le cercueil où gisait son défunt aïeul. « [D]ans le silence de sa mort » (*DQD*, 33), ce dernier lui révèle la présence mystérieuse de « blancs chevaux de l'Apocalypse[279] » (*DQD*, 33)… Ces images pour le moins étranges suscitent chez Abel de nombreux questionnements : « (Quel était le sens de ce voyage entrepris par la maison du grand-père? Pourquoi celle du père ne pouvait-elle suffire […]?) » (*DQD*, 30-31)

Les choses s'éclaircissent graduellement, au fil de ses aventures qu'il poursuit en compagnie de ses propres personnages. Ces derniers, dirigés par Jos (le frère d'Abel), ont entrepris de retrouver dans la tête du romancier leurs origines ainsi que le futur auquel ils sont

[278] J. Canavaggio, « Préface », dans Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, p. 35.
[279] Apocalypse : « n. f. ÉTYM. gr. « révélation » Livre du Nouveau Testament, le dernier de la Bible chrétienne. 22 chapitres relatent les visions d'un auteur qui se nomme Jean, traditionnellement identifié à l'apôtre. Les lettres adressées aux "sept églises" (d'Asie) et l'épilogue précisent que ces visions (les sept sceaux, les sept trompettes, les sept coupes, les quatre cavaliers, le Dragon qui poursuit la Femme prête à accoucher, l'Agneau et la Grande Prostituée qu'est Babylone, le combat final et la Jérusalem céleste) décrivent ce que vit, à la fin du Ier siècle, la jeune Église face au pouvoir de Rome : chassé du ciel par le triomphe du Christ, Satan persécute ses fidèles sur la terre; mais après ces tribulations, entrecoupées d'une pause de mille ans où règnent le Christ et les justes ("millenium"), il y aura "un ciel nouveau, une terre nouvelle" — et plus de mer, symbole du mal. Difficilement intégré à l'Écriture, le livre a frappé les imaginations par la richesse de ses images, cristallisé des espérances (millénarisme) et servi de modèle aux prophéties postérieures. » *Le Petit Robert des noms propres*, 2015, p. 107.

destinés. On les voit donc s'infiltrer dans le corps même de leur auteur pendant qu'il est assoupi, passant par la bouche et remontant jusqu'à son cerveau (*DQD*, 276). S'ouvre alors à eux une contrée des plus étranges. Selon la description que donne Canavaggio de l'univers dans lequel évolue Don Quichotte, il s'agit d'« un monde d'apparences, tantôt bâti de toutes pièces, tantôt ordonné à la façon d'un songe : un monde indécis qui reflète, en le déformant, son propre monde intérieur[280] », description qui s'applique à la scène où la petite troupe, guidée par Jos, parcourt les contrées imaginaires d'Abel.

Au loin, ils aperçoivent un « troupeau de maisons » (*DQD*, 283). « "Ces maisons que nous voyons sont montées sur roues, elles cherchent, tout comme nous, l'aventure. C'est dans l'une de celles-là que nous devons entrer, et je sais déjà laquelle." *Ils galopaient tous à la fine épouvante*, à la suite de Jos […]. » (*DQD*, 283. Nous soulignons.) Au bout de leur cavalcade, ils découvrent enfin « la maison des ancêtres » située « dans le pays plus loin que l'enfance » (*DQD*, 284). Après avoir salué au passage la grand-mère, le grand-père Toine et le père, Jos et « la *horde sacrée* de ses gens » (*DQD*, 287. Nous soulignons.) vont au grenier où ils rencontrent « une flopée impressionnante de patriarches barbus » (*DQD*, 289) — Thadée, Moïse, Borromée, Maxime… —, ces humains morts détenteurs d'une « vérité qui leur vient de plus loin que de leur enfance » (*DQD*, 291) dont le destin consiste désormais à « fournir des chants aux gens de l'avenir » (*DQD*, 285).

La quête entreprise dans le songe par l'entremise de ses personnages permet donc dans un premier temps à Abel de confirmer l'importance de sa présence au monde. Grâce à son imagination, aux de bribes de son enfance évoquées plus tôt (le milieu agricole, le cheval du voisin, les grands-parents, etc.) se greffent les images d'une lignée ancestrale (le clan des aïeux

[280] J. Canavaggio, « Préface », dans Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, p. 34.

Beauchemin), ce qui permet au héros de remonter beaucoup plus loin que sa triste naissance. Loin de n'être qu'une créature infirme (veau humanoïde à trois pattes) surgie du néant (Saint-Paul-de-la-Croix) au moment d'un quelconque bing bang (« grand orage de pluie, de vent et de foudre » *DQD*, 13), il serait un maillon d'une grande chaîne humaine au riche passé et à l'avenir prometteur. Cependant, cette généalogie recèle un piège, comme le montre la suite du récit…

4.4.2.5 Le pays « en démanche » : la problématique identitaire collective dans un Québec moderne

4.4.2.5.1 L'odyssée d'un peuple en quête d'un pays neuf : les chevaux de l'Apocalypse

Après avoir porté sur des réminiscences d'ordre personnel, le songe sur la quête identitaire d'Abel Beauchemin se prolonge pour atteindre une dimension collective. Si le héros de Cervantès avait ajouté le complément « de la Manche » à son patronyme pour honorer « son lignage et sa patrie » (*DQM*, 90), Abel Beauchemin, lui, n'est autre qu'un Don Quichotte « de la démanche », surnom conforme à l'image que renvoie « son pays [parsemé de] pitoyables clôtures de perches tout en démanche » (*DQD*, 225). Pour faire contrepoids à cet état lamentable du monde qui est le sien, Abel Beauchemin imagine à ce point de sa rêverie une fabuleuse odyssée dans laquelle l'un de ses personnages, son frère Jos, joue le rôle d'une sorte de Prométhée québécois. Ainsi, ce pays en démanche qui avait toutes les apparences d'un malheur serait en fait un bien, comme l'explique Jacques Pelletier dans son analyse de la fable beaulieusienne :

> La chance du Québec, pour l'aîné des Beauchemin, réside […] dans son état de décomposition, son déclin appelant en quelque sorte une résurrection dont […] sera le maître d'œuvre, l'artisan principal de la « mission prométhéenne » (p. 228) que cette société doit accomplir sous sa direction éclairée. Il s'agira, en effet, de créer

> rien de moins qu'un « nouveau cosmos », une nouvelle civilisation planétaire dont le Québec métamorphosé proposera une « configuration définitive » (p. 231)[281].

De quoi s'agit-il, précisément? Abel en apprend davantage sur les activités de son frère par le biais d'un personnage enquêteur, Abraham Sturgeon. En plus d'avoir suivi « en 1963-1964, des cours d'art dramatique [et] de bien d'autres disciplines » (*DQD*, 193), Jos Beauchemin agirait à titre de « Grand Maître de la secte secrète des Porteurs d'Eau » (*DQD*, 193). Selon la vision de ce nouveau démiurge de l'aventure collective, explique Sturgeon, la recréation de la nation doit se faire en deux temps :

> Le premier but des Porteurs d'Eau est avant tout celui d'être des chevaliers de l'Apocalypse, les anges trompettant le Jugement dernier du vieux monde. Parallèlement à cette première fonction, il en est une autre : l'Apocalypse venue, des hommes doivent sortir de la ténèbre pour fonder l'ordre définitif du monde québécois transmuté. C'est la deuxième et la plus importante tâche de l'ordre qu'a déjà mis au monde votre frère Jos. (*DQD*, 194)

Suivant la troupe de Jos dans son propre cerveau endormi, Abel assiste en observateur discret à la réunion clandestine que tient son frère dans la « maison des ancêtres » devant « une marée humaine, houleuse, inquiète et réclamant ses paroles » (*DQD*, 289). S'adressant à la foule de ses adeptes, Jos déclare :

> « Je suis plein d'appréhension quand je songe à la mission prométhéenne que je nous veux voir accomplir. […] Par mon chant, […] je puis recréer notre monde et l'assurer dans sa pérennité. […] nous devons continuer de vivre au milieu de nous-mêmes pour que j'accomplisse vraiment notre temps. Je dis non aux héros de papier, je refuse que nous soyons seulement des phrases sous la plume de mon frère [Abel]. Ce que je veux, c'est que le rêve de nous-mêmes […] s'accomplisse, non dans quelques mots alambiqués, destinés à moisir sur une étagère, mais dans un quotidien renouvelé. » (*DQD*, 289-290)

[281] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 79.

Deux visions de la recréation du réel dégradé « en démanche » s'opposent ici. À la lumière de la parabole de Cervantès, on voit d'une part celle du romancier Abel qui, en Don Quichotte traditionnel, aspire à faire advenir le pays nouveau par le biais de l'imaginaire; de l'autre, celle du technocrate Jos, homme d'action réformiste, pragmatique et calculateur, qui promeut pour sa part l'emploi de stratégies pratiques dans le « quotidien ». Il s'agit bien ici de la mise en scène, par Beaulieu, du « divorce entre les signes lisibles des livres et les signes visibles de la nature [282] » que le récit de Cervantès illustre tragiquement.

Comme le précise Jacques Pelletier, « le discours halluciné, délirant, de Jos, s'inscrit dans la grande et vieille tradition du messianisme québécois faisant de ce peuple une nation élue, vouée par la Providence à un destin exceptionnel[283] ». Un aspect particulièrement intéressant de l'entreprise monacale[284] dirigée par le nouveau messie mérite d'être souligné. Tout indique que la préoccupation première de Jos concerne « l'organisation matérielle de la secte secrète des Porteurs d'Eau » puisque « [p]our le spirituel, il semble que tout soit O. K. » (*DQD*, 194). De plus, selon sa vision des choses, « le Québec constitue le dépotoir de l'humanité, *un formidable bouillon de culture*, la matrice d'une nouvelle civilisation » (*DQD*, 194. Nous soulignons.). Ainsi que le souligne Cedric May, « [d]ans son *Don Quichotte*…, Beaulieu […] médite sur les implications du vaste et turbulent branle-bas culturel des années soixante, rappelant sans cesse l'urgence de renouer avec un « passé plus [lointain] que l'enfance[285] ». Cela nous paraît juste. En conformité avec le récit hégémonique du discours social de la quatrième série culturelle, les

[282] J. Canavaggio, « Préface », dans Cervantès, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, p. 57.
[283] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 79. L'auteur précise que « [s]ur la mise en scène littéraire du messianisme québécois, on pourra se reporter avec profit au livre de Réjean Beaudoin, *Naissance d'une littérature*, Montréal, Boréal, 1989, 210 p. »
[284] La secte des Porteurs d'Eau : « Il s'agit d'un ordre monastique, du genre de celui de saint Benoît, mais de complexion mixte et pourtant unisexe : les robes sont identiques pour les moines et les moinesses. » (*DQD*, 194) « [É]coutez-moi, nom de Dieu! » (*DQD*, 293), s'exclame Jos devant la foule des citoyens qu'il a recrutés. Nous ne sommes pas loin ici de l'expression *au nom de Dieu*…
[285] Cedric May, « Don Quichotte de la démanche », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, p. 256.

moyens privilégiés pour la réalisation de ce que Jos appelle « le Grand Œuvre » (*DQD*, 293), c'est-à-dire la fondation d'une nouvelle nation québécoise, doivent être nécessairement d'ordre culturel. En témoignent ses discours programmatiques dans lesquels il prêche, entre autres, le développement de « centres de recherche » (*DQD*, 293), la constitution d'une « Bibliothèque totale » (*DQD*, 293) et la gestion du patrimoine culturel national (« tous ces morts à déterrer, à interroger », *DQD*, 293).

Loin d'être dupe des propos de son frère[286], Abel avait exprimé à plus d'une reprise son désaccord avec les projets de l'aîné[287] — voix du récit qui peut être considérée à juste titre comme un mécanisme de mise à distance de la *doxa*. Lors d'une discussion avec Judith, il avait clairement indiqué qu'il ne souscrivait pas à la vision progressiste et technocrate de la culture mise de l'avant par Jos :

> Jos a beaucoup d'imagination et en est arrivé à se prendre pour la réincarnation définitive du Bonhomme Sept Heures. Il m'a tenu un discours hilarant […]. Je ne sais trop ce que signifie ce délire au sujet de la communauté d'esprits qu'il veut fonder quelque part dans le Bas-du-Fleuve, avec des bonshommes habillés de grandes robes de couleurs différentes, comme dans les sectes occultes. J'ignore également ce qu'il entend par l'érection, en plein cœur de sa communauté, d'une bibliothèque totale sous forme de tour sacrée. Ni pourquoi il parle de bâtir un moulin à vent, un aquarium à étoiles, une table sainte pour solsticer et un souterrain fait entièrement de briques cuites dans du sang de bœuf. Je pense que l'important n'est pas là et que nous n'en serons saisis que dans plusieurs années. Mais avoue quand même que ce n'est pas tout le monde qui se promène de nuit dans une vieille ambulance noire, déguisé en vampire! (*DQD*, 93)

Dans cet extrait, Abel dénonce une attitude que Fernand Dumont nomme « idéologie de la *participation*[288] » et qui réunit deux concepts opposés, « la raison et le sentiment ». D'une part, la

[286] J. Pelletier, *Le roman national*, p. 131.
[287] Agissant à titre de témoin des faits et gestes de ses personnages, Abel s'inquiète à plusieurs reprises de la tournure que prend la quête de ses personnages. Par exemple, alors que Jos invite sa troupe à pénétrer dans la « maison des ancêtres », il s'écrie : « C'est la maison de grand-père Toine, cria Abel. Ne pénétrez pas là-dedans! » (*DQD*, 282)
[288] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 48. Toutes les citations du paragraphe se trouvent à la même page.

rationalité implique « l'exploitation méthodique des ressources, l'efficacité administrative, la planification rigoureuse » dans la réalisation de projets telle la construction d'édifices : *bibliothèque*, *moulin à vent*, *aquarium*, etc. D'autre part, la participation (qui sous-tend une implication émotive du sujet) concerne « le recours à l'action des citoyens, à leurs besoins librement confessés, à leur présence concrètement manifestée », participation qui dans l'exemple précédent prend la forme d'une sollicitation *des bonshommes du Bas-du-Fleuve* chez qui Jos souhaite faire naître une *communauté d'esprit*.

Force est d'admettre avec Dumont que cette « culturellisation[289] » du discours a quelque chose de dogmatique. Dans son essai intitulé « L'idée de développement culturel[290] », le sociologue explique comment la société québécoise en est venue au moment de la Révolution tranquille à adhérer à un ensemble d'«idéologies du développement culturel[291] » ou « idéologies du progrès[292] ». Qu'est-ce à dire? Ayant d'abord pris la forme de la croissance économique, « le *développement* est devenu l'univers métasocial de notre époque[293] », affirme Dumont. Ainsi, l'expression « développement culturel » réfère-t-elle à « l'idée que la culture est moins reçue que fabriquée, qu'elle tient moins à des genres de vie où se sont sédimentés des valeurs qu'à des programmes confectionnés par des spécialistes et inculqués à des sujets sociaux. En ce sens, l'école est, depuis longtemps, le prototype des industries culturelles[294] ».

Selon les informations révélées par Sturgeon, le frère d'Abel, qui a un « Plan[295] » bien défini en tête qu'il cherche à *inculquer à ses sujets*, agit en *spécialiste* du développement culturel,

[289] P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 149.
[290] F. Dumont, « L'idée de développement culturel », p. 39-72.
[291] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 44.
[292] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 56.
[293] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 57. L'auteur souligne.
[294] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 56.
[295] « "Le Plan, il faut nous faire connaître le Plan! Quel est le Plan?" Jos mit ses mains sous sa robe, en sortit un parchemin qu'il se mit à dérouler. Il allait parler longtemps. Tous seraient suspendus à ses lèvres, tous seraient

comme le montre l'extrait suivant : « Un naturopathe avancerait, semble-t-il, les fonds pour l'achat d'un vaste domaine où s'établirait la communauté [des Porteurs d'Eau]. […] C'est une équipe de savants que veut former votre frère Jos. Un nouvel art de vivre global. Une révolution spirituelle. » (*DQD*, 194-195) De fait, en planificateur averti, le maître de la secte a déjà mis en place tout un programme pédagogique pour la *formation des savants*. « [L]'hiver dernier, rapporte le détective, votre frère Jos, au cours de réunions clandestines, promulguait son enseignement […]. Ils étaient une dizaine dans les débuts. Aujourd'hui, la secte des Porteurs d'Eau compterait une centaine de membres. » (*DQD*, 193) Abel le constatera d'ailleurs par lui-même.

Dans ce contexte, nous dit Fernand Dumont, la culture est un construit qui se forge à même un passé instrumentalisé, de sorte que « [d]étourné de l'opacité troublante des coutumes, assuré de sa puissance d'intelligibilité, le regard se tournera vers les sociétés du passé et les considérera comme des productions à leur tour[296] ». Alors qu'Abel visitait en imagination l'obscur grenier chez son grand-père pour y retrouver une chaleur, une histoire humaine signifiante et personnelle, Jos invite plutôt son peuple à considérer le passé comme quelque chose d'utilitaire, c'est-à-dire un gage d'épanouissement socioculturel. Pour réaliser le Plan, proclame-t-il,

> nous avons besoin de toutes les énergies et de tout ce passé qui vit en nous. Voyez nos patriarches qui jamais ne furent questionnés par nous. Demandons-leur leur secret. Exigeons des pères de nos patriarches cette vérité qui leur vient de plus loin que de leur enfance. Et l'ayant obtenue, fondons-là dans le creuset de notre alchimie nouvelle! (*DQD*, 290-291)

---

magnés par la fièvre de Jos les mettant au fait de son projet. […] La litanie de Jos, qu'il avait mis des mois à répéter, à corriger et à compléter […] ne fut pas interrompue une seule fois tant l'attention des personnages était vive. » (*DQD*, 291-292)

[296] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 53-54.

Et que disent les aïeuls, ces détenteurs du *secret* (autrement dit, de la Vérité)? Agenouillé auprès de sa femme dans le grenier de la maison des ancêtres, le grand-père Toine prie : « Christ-Jésus, ait pitié de nous lorsque tes chevaliers d'Apocalypse, montés sur leurs blancs chevaux, viendront des quatre coins du monde pour le Jugement dernier[297], précédés des trompettes argentées! » (*DQD*, 288) S'articulant sur la parole sacrée des ancêtres, comme il se doit (selon l'une des idées maîtresses du développement culturel tel qu'envisagé par le maître), le discours de propagande de Jos — dogmatique à souhait, truffé de verbes à l'impératifs —, véritable entreprise de « médiation entre la rationalité et le sentiment[298] » selon l'expression de Dumont, exploitera habilement à ses fins[299], autant dans un sens positif que négatif, l'image des chevaux de l'Apocalypse.

D'un côté, la venue de ces chevaux est souhaitable et souhaitée puisque, tel que le stipule le Plan de création du « nouveau monde » (*DQD*, 305) québécois, la réalisation du projet est

[297] Jugement dernier (en lien avec l'Apocalypse) : « La phase principale de l'eschatologie. Thème majeur dans les trois religions monothéistes [Judaïsme, Christianisme, Islam], le Jugement dernier s'inspire de la psychostasie (pesée des âmes) de la mythologie égyptienne. Annoncé dans l'Apocalypse et dans l'Évangile de Matthieu, il accompagne la fin des temps et constitue l'issue de terribles cataclysmes qui bouleversent l'ordre des choses. La scène, fréquemment représentée dans l'imagerie populaire, montre traditionnellement l'ange qui souffle dans la trompette et appelle les âmes devant Dieu. C'est l'archange Michel qui effectue la pesée : les âmes pures sont placées à la droite de Dieu, tandis que les âmes impures sont condamnées au feu et aux tourments sans fin de l'Enfer. […] La représentation du Jugement dernier, qui imprègne l'inconscient de toute personne ayant eu une éducation religieuse (juive, chrétienne ou musulmane), vise à responsabiliser — et à culpabiliser — l'homme. Ses pensées et ses actions ne sont pas innocentes. Il devra au jour du Jugement dernier rendre compte de ses actes. […] Le séjour éternel dépend donc de la personne elle-même. Il n'y a là-dedans aucun fatalisme, aucun hasard. Il n'y a que la manifestation de la justice divine, qui récompense le Bien et punit le Mal. La croyance dans le Jugement dernier incite par conséquent à œuvrer à s'améliorer, à être bon, à bien se conduire. » Corinne Morel, « Jugement dernier », *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, p. 513-514.

[298] « La propagande se fait alors méditation entre la rationalité et le sentiment. Les régimes totalitaires l'ont encore mieux compris que la grand entreprise capitaliste : la propagande s'y appuie, en surplus, sur le prolétariat ou la nation, transformés en mythes dont l'interprète est le Parti. » F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 50.

[299] Selon Corinne Morel, « [l]'Apocalypse se distingue par l'universalité et la modernité du concept, dans la mesure où de nombreuses sectes jouent sur l'annonce de la fin des temps pour convertir de nouveaux adeptes à leur doctrine. Les visions effrayantes de la fin du monde ont finalement pour but, comme celles de l'Enfer, de ramener l'homme sur la voie droite. Au plan psychologique, elles ont une fonction identique aux menaces parentales, au système des punitions et des récompenses, qui visent à responsabiliser l'enfant, à l'inciter à bien se conduire et à respecter les lois. » (Corinne Morel, « Apocalypse », *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, p. 74-75) Dans le roman, Beaulieu a recours à la métaphore militariste pour rendre compte de l'entreprise de Jos : « Jos, à la tête de son armée de Porteurs d'Eau, ferait ébranler enfin les pays québécois, les forçant à entrer dans le nouveau monde spirituel dont il serait tout à la fois le prophète, le messie et le chantre sacré […]. » (*DQD*, 305)

conditionnelle à celle-ci. Cela se traduit dans le discours par une connotation positive du cheval apocalyptique, comme dans l'exemple que voici. À Abel qui joue à l'empêcheur de tourner en rond en cherchant son cheval perdu, Jos dit avec impatience : « Tu nous retardes d'une nuit dans notre Plan, tu as fait reculer aux quatre coins de l'horizon les blancs chevaux de l'Apocalypse! » (*DQD*, 351) De l'autre côté, le recours à cette image menaçante sert à contrôler les esprits par la peur (stratégie employée par les régimes totalitaires), tel que le suggère l'extrait suivant où Jos s'adresse à ses fidèles : « Ce projet que nous allons vivre est presque surhumain, je le sais. Mais c'est le seul soupirail qui nous reste. Si nous refusons, le ciel nous tombera bientôt sur la tête et, de la nuée, apparaîtront les chevaliers impitoyables de l'Apocalypse. » (*DQD*, 291) Il s'agit donc d'un cas exemplaire où « [l]'idéologie de la participation le cède à la participation idéologique[300] », selon la formule de Dumont.

Voyant ce qui se trame, Abel est sur le pied d'alerte, redoutant les « menteries » (*DQD*, 292) de son frère : « Voilà pourquoi je tends douloureusement l'oreille […]. Il faut que je sache tout du complot, pour m'en déprendre moi-même et en déprendre tous mes gens. » (*DQD*, 292) Abel n'aura finalement pas à intervenir puisqu'un déluge emporte tout sur son passage, personnages compris. Le « Plan » de Jos tombe à l'eau...

4.4.2.5.2 Double acte de dévoration littéraire : une Rossinante goulatrombesque

Sans transition ni explication, le rêve se poursuit dans la chambre-bureau du bungalow où l'on retrouve Abel bouteille de gin à la main. Un vacarme soudain l'attire à la fenêtre :

[300] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 50.

> Mais non! Il avait bien vu : un cheval venait d'apparaître là, monté par un cavalier dont le heaume-paratonnerre jetait des escarboucles de feu. Le cavalier tenait dans l'une de ses mains une vieille lance de bois. De l'autre, il tirait sur les guides de son cheval. De temps en temps, il sortait le pied de l'étrier pour que l'espèce de sac devant lui ne tombât pas à terre. « Goulatromba! Goulatromba! cria Abel. Est-ce donc toi qui, enfin, m'est revenu? » Il laissa la fenêtre, se mit à courir comme un perdu dans le souterrain en battant des mains. Je savais que je ne resterais pas seul tout le temps! Goulatromba hennit deux fois et Abel poussa la porte. […] « Goulatromba! Goulatromba! » Il prit le cheval par le cou et l'embrassa follement. Le cavalier avait mis pied à terre, relevé la visière de son heaume, retiré le gant de sa main droite. (*DQD*, 307-308)

Transportant une pauvre femme enceinte[301] sur son cheval, le chevalier à la « triste figure mangée par la petite vérole » (*DQD*, 308) et à l'armure en carton-pâte demande l'hospitalité. Impressionné par l'étranger à l'allure de Don Quichotte, Abel croit un instant se reconnaître en lui : « [Il] crut que le personnage ne pouvait être que lui-même, qui, par quelque subterfuge, avait défoncé la barrière du temps, précipitant le mouvement de l'histoire pour arriver au bungalow de Terrebonne, en compagnie de Goulatromba […]. » (*DQD*, 308)

En vérité, il s'agit de l'une de ses créatures fictives, « le plus étonnant des personnages que n'a pas créés Abel » (*DQD*, 317). Qui est-il? Lui-même ne le sait pas d'emblée : « Il ne savait trop quel rôle Abel voulait maintenant le voir jouer. Oh, il en avait répété plusieurs avant de venir, monté sur son cheval dépareillé et tenant d'une main la pauvre femme enceinte jetée comme un sac devant lui. Mais on n'en était plus là et il y avait bien autre chose que le rêve dans tout cela. » (*DQD*, 317)

[301] Comme nous l'avons vu dans une note précédente, la femme enceinte est un motif de l'*Apocalypse* : « L'Apocalypse de Jean s'ouvre sur les lettres aux sept Églises et se continue sur le livre aux sept sceaux, dont le septième révèle sept anges auxquels sept trompettes sont données. Lorsque la septième trompette a sonné, une femme apparaît dans les douleurs de l'enfantement. (194, 68). » (Corinne Morel, « Sept », *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, p. 804) Dans le contexte du roman *Don Quichotte de la démanche*, cette mystérieuse femme enceinte que transporte le chevalier à la triste figure sur le cheval Goulatromba est sans doute Judith, elle qui aurait été enceinte d'Abel, mais aurait perdu son bébé en cours de grossesse. « [J]udith dormait toujours. Peut-être même rêvait-elle au bébé qui commençait à vivre dans son ventre, qui suçait son pouce, roulé en boule dans la poche de ses eaux […]. » (*DQD*, 12)

On découvre assez vite qu'il s'agit de Don Quichotte et que son discours, comme le souligne Jacques Pelletier, « redouble […] celui de Jos, mais sur une autre scène, celle de la fable mythologique élaborée par Cervantès[302] ». Se donnant des « airs de grand seigneur » (*DQD*, 318), l'invité raconte comment au fils de ses « voyageries[303] », « monté sur mon cheval chevauchant les nuages » (*DQD*, 327), il a atterri au Québec, « pays sans peuple dont le passé n'est qu'une longue et vaine jérémiade, dont la littérature n'est qu'une inqualifiable niaiserie » (*DQD*, 328)[304]. S'adressant directement à son interlocuteur, le chevalier fait le constat suivant au sujet de la nation québécoise :

> [V]otre pays dépeuplé, à la croisée des chemins, se prépar[e] à son fabuleux, crachant le feu comme un dragon car vous vous êtes transformés dans *votre moutonnerie*, le lit de votre ténèbre tombe en morceaux, je vois des flammes partout, qui ne savent pas encore quoi brûler puisque vous avez le lieu et qu'il ne vous reste plus qu'à trouver la direction. (*DQD*, 328. Nous soulignons.)

Ainsi le peuple québécois aurait enfin troqué sa vieille peau de mouton usée pour celle d'un dragon tout neuf, signe probant de l'entrée définitive dans la quatrième série culturelle, très perméable celle-là au rêve et aux influences intertextuelles de toutes sortes (les contes, notamment). Un autre exemple de cette libération de l'imaginaire caractéristique de la nouvelle série : la figuration du cheval. Faisant goulument un double acte de dévoration culturelle sous le

[302] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 79.
[303] Nom d'une partie de la production romanesque de Victor-Lévy Beaulieu. J. Pelletier, *Le roman national*, p. 133.
[304] André Belleau s'est intéressé à un phénomène que nous pourrions appeler la *disqualification culturelle de la littérature québécoise*. À ce propos, il écrit : « Le statut textuel de la référence littéraire, les espèces de précautions blagueuses dont elle est souvent entourée dans les textes — même chez un Hubert Aquin — m'a déjà fait écrire, de façon un peu courte peut-être, que dans notre littérature romanesque, "l'écriture, se sentant à la fois obscurément redevable à la nature, et honteuse envers la culture, se censure comme culture et va parfois jusqu'à mutiler le signifiant". Et j'ajouterais : "chez nous, c'est la culture qui est obscène"… Faut-il le dire encore : ceci dans mon esprit n'implique aucun jugement de valeur et n'exprime aucune négativité. Seulement, nous avons pour tâche d'observer et d'essayer de comprendre. » André Belleau, « Code social et code littéraire dans le roman québécois », [Éd. originale : *L'esprit créateur*, vol. 23, n^{o} 3, automne 1983], *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, p. 188.

mode parodique[305], Beaulieu s'amuse dans *Don Quichotte de la démanche* à grossir comiquement les traits du faux Rossinante déguisé en Goulatromba, un cheval à « trois pattes, l'une en avant et les deux autres en arrière » (*DQD*, 307-308), qui « n'avait pas d'yeux et pas de poils à sa crinière » (*DQD*, 307).

L'occasion sera bonne pour caricaturer au passage la noble « dame Angélica Amabilia d'Ambleside » (en remplacement de Dulciné du Toboso morte étouffée avec un os de poulet, *DQD*, 328), femme fatale américaine[306] aux traits chevalins à connotation érotique[307] qui subjugue littéralement Abel : « La grande bouche rouge, *la crinière de cheveux roux* et les pommettes saillantes des joues […], cette *formidable puissance animale qui irradiait le corps* […]. Il dit : "Je ferai tout ce que vous me demanderez. Absolument tout." Il se laissa conduire par la main vers le lit […]. » (*DQD*, 338-339. Nous soulignons.)

Enfin, Beaulieu fait revivre le célèbre Sancho Pança espanol en lui donnant l'apparence d'un loufoque écuyer au « chapeau à large bords » (*DQD*, 349) et aux « chaussures de cow-boy » (*DQD*, 325) « dont l'éperon s'était pris dans le balai » (*DQD*, 336). Lui qui « depuis quelques années déjà […] n'[a] plus d'âne » (*DQD*, 324), il ne voyage plus « asinesquement » (*DQM*, 135), comme le bon manant de Cervantès, mais de manière toute carnavalesque, soit « dans une vieille ambulance » (*DQD*, 324).

Au milieu de cette petite troupe de bouffons à la fois médiévaux et contemporains, se situant entre le très européen chevalier et le laquais westernien, le romancier fictif Abel

[305] Selon Jacques Pelletier, « [l]e chevalier à la triste figure reprend dans le récit, de manière parodique, le propos de Jos, lui imprimant une tournure caricaturale ». J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 79.
[306] À propos de dame Angélica Amabilia d'Ambleside, le chevalier à la triste figure dit : « Elle a fait s'ouvrir l'Amérique en moi, et bien plus que l'Amérique […]. » (*DQD*, 328)
[307] Concernant la symbolique érotique de la chevelure rousse des héroïnes des récits québécois, voir Élise Salaün, « Éclatement de l'Éros psychologique », *Oser Éros*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, p. 159-160.

Beauchemin, personnage de l'entre-deux par excellence[308], incarne de façon probante le « conflit des codes[309] » propre à la période 1960-1980 au Québec.

Bien sûr, on aura reconnu en la personne de l'écuyer Geronimo, cet espèce de hors-la-loi du « farouest[310] » québécois[311], bras droit de Jos Beauchemin[312] qui est lui-même déguisé en Don Quichotte. Au fil d'une série de péripéties, les masquent tombent. Désillusionné, Abel « se trouv[e] stupide […] de ne pas avoir su identifier le chevalier, l'écuyer et tous ces autres personnages […] » (*DQD*, 349).

Comme tout le reste, le grand Don Quichotte idéaliste « montés sur [s]on vétuste cheval, habillé de pied et de cap, comme au temps de [s]a jeunesse brillante » (*DQD*, 328), a été récupéré par les tenants de l'idéologie du développement pour produire un « bouillon de culture »

[308] « Je ne peux pas m'atteindre dans ce que j'ai de plus pénible ni dans ce que j'ai de plus pur. Toujours dans l'entre-deux. » (*DQD*, 126); « [D]ésormais il ne me sera plus guère possible de vivre que dans l'écartèlement de mes possibilités et de mes dons, impuissant à choisir. Rien jamais de définitif. Assis entre deux chaises. » (*DQD*, 142) À ce titre, Abel Beauchemin est un proche parent du Théo de Jacques Poulin dans *Faites de beaux rêves* (1974), un roman publié la même année que *Don Quichotte de la démanche*. Voir Isabelle Proulx, « À cheval sur la frontière entre deux états : figure chevaline et représentations identitaire, culturelle et spatiale dans *Faites de beaux rêves* de Jacques Poulin », *Voix et Images* [En ligne], vol. 45, n° 2, hiver 2020, p. 33-51, https://id.erudit.org/iderudit/1069509ar (page consultée le 19 juin 2020).

[309] À propos de ce qu'il appelle le « conflit des codes », André Belleau écrit notamment : « La distinction entre la fonction organisatrice (la base matérielle, les appareils) et la fonction régulatrice (les normes du dire littéraire en vertu desquelles un écrivain est plus ou moins reconnu comme tel) permet d'éclairer sous un jour peut-être inédit certains aspects de notre littérature. Ce qui frappe avant tout sous ce rapport, c'est qu'au Québec, l'Appareil et la Norme n'ont pas nécessairement la même origine, la société n'ayant pu produire les deux. Dans plusieurs secteurs majeurs de la sphère littéraire, si l'Appareil est québécois, la Norme demeure française. Disons que notre institution littéraire est double ou plutôt que notre littérature se trouve sujette à une double imposition institutionnelle. » (André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », [Éd. originale : *Liberté*, n° 134, mars-avril 1981], *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, p. 170) Belleau donne ici l'exemple de *Poussière sur la ville* d'André Langevin qui met en scène un protagoniste aux idéaux d'inspiration européenne évoluant au sein d'un décor aux allures de Far-West. Par ailleurs, poursuit-il, « [l]orsque la fonction organisatrice et la fonction régulatrice de l'institution littéraire sont étrangères l'une à l'autre, on doit s'attendre à des effets spécifiques. Dans les deux cas (Appareil et Norme homogènes versus hétérogènes), les écrivains résistent à la pure et simple sujétion de leur activité à ce qu'Adorno appelait *l'industrie culturelle* mais ni leurs positions dans l'institution ni leurs moyens ne sont les mêmes. » A. Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », p. 172. Nous soulignons.

[310] L'expression est de Jacques Ferron.

[311] À la fin du récit, Geronimo porte à nouveau « sa cape noire, ses bottes de cow-boy et son chapeau à large bords » (*DQD*, 349). Outre la figure du cowboy, cet accoutrement rappelle celle du personnage de fiction américain Zorro.

[312] « Le suspect Geronimo est vite devenu l'homme de main de votre frère Jos. Une manière d'adjoint au Grand Maître des Porteurs d'Eau. » (*DQD*, 194)

(*DQD*, 194) québécois fort peu nourrissant. « Peut-être y aura-t-il bientôt des milliers de chevaliers errants qui feront chavirer ce pays » (*DQD*, 329), avance le chevalier. Si cela s'avérait, une telle situation serait conséquente avec l'idée du développement de l'industrie culturelle[313] que promeut l'État-Providence désireuse de faire du Québec une nation forte[314]. Nous nageons ici en plein récit hégémonique, ce à quoi s'oppose le romancier fictif (tout comme Beaulieu d'ailleurs[315]).

Au départ, Abel avait vu en l'arrivée de Don Quichotte monté sur son magnifique Goulatromba le signe du « rapatriement inespéré d'un merveilleux proprement québécois[316] », pour reprendre les termes de Cedric May. Il faisait erreur. Dans une réflexion critique qui met à distance le discours social dominant axé sur la notion de « progrès[317] », le chevalier à la triste figure en vient à la conclusion que les grands héros/héraut de la littérature sont des intouchables. Ils flottent en quelque sorte au-dessus de nous, attendent patiemment que nous daignions les rejoindre[318]. Que font-ils? Rien en particulier. Ne représentant « qu'une formidable possibilité

[313] Selon la théorie dumontienne, « deux conceptions du développement culturel » se trouvent à la base de l'idéologie du développement culturel : « D'une part, il est possible de dominer le cours de l'histoire passée et présente par l'entendement; grâce aux Lumières, la Raison est un produit de l'histoire. D'autre part, par une consécution qui semble aller de soi, il est possible de produire de l'histoire, de produire de l'avenir. L'idéologie du *progrès* n'aura été qu'une sorte d'aveu manifeste de tous ces présupposés. […] La place est faite pour le développement culturel. Par défaut, justement, de la culture. Cette vision du monde a servi de cadre d'interprétation aux processus d'urbanisation et d'industrialisation. Elle a prêté aussi motifs et justifications à l'essor des industries culturelles. » F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 55.

[314] « Le nouveau nationalisme prend d'ailleurs une importance croissante tant sur le plan politique que symbolique. Chanté par les artistes, formulé par les intellectuels, les technocrates et une nouvelle génération de politiciens, il prône, au sein de toutes les couches de la population, son objectif d'un Québec fort. » P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 426.

[315] Selon Victor-Lévy Beaulieu, « l'idée de culture est antagonique avec toute idée d'État-nation ». V.-L. Beaulieu, *Québec ostinato*, 1998, dans P. Nepveu, « La souveraineté avalée », p. 58.

[316] C. May, « Don Quichotte de la démanche », p. 256.

[317] « On me fera remarquer que les idéologies du progrès sont partout contestées aujourd'hui. C'est juste. Désertant la surface du discours, elles n'en demeurent que mieux ancrées dans les attitudes. » F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 56.

[318] « [C]es gens qu'on appelle ou qui furent appelés Ferron, Miron, Ducharme, Frank Scott, et qui, dans la transparence du réel, font procession rue Sainte-Catherine, au-dessus, bien au-dessus du Grand Morial, dans un temps autre, de sorte qu'ils ne sont reconnus de personne […] marchant dans leur immobilité sacrée derrière mon vieux cheval sur lequel je suis monté, revêtu de mon armure, mon heaume de carton-pâte scintillant dans le vide, ma

d'avenir » (*DQD*, 329), ils incarnent la substantifique moelle de la culture, un substrat beaucoup plus nourrissant que le maigre bouillon de culture servie aux masses à la soupe populaire. Abel aurait bien voulu les rejoindre là-haut, dans le ciel du Québec. Mais comment atteindre la stratosphère culturelle avec un cheval aussi mal amanché que Goulatromba, parodie chevaline beaulieusienne parodiant elle-même le phénoménal roussin maigrichon de Cervantès, un Goulatromba qui n'a ni la fougue ni les pouvoirs de lévitation des ténébreux chevaux de l'Apocalypse? Dans l'imaginaire limité du romancier fictif, le cheval bien-aimé ne vole pas. « Quand tu es né pour une petite œuvre, la grande ne peut que te glisser entre les doigts. » (*DQD*, 294) Né pour un petit cheval, Abel se contentera d'un énergumène chevalin à trois pattes et au ventre creux. Aussi a-t-il raison de dire que « [t]out avait échoué » (*DQD*, 349). Au sujet de cet échec, Jacques Pelletier écrit :

> Comme Don Quichotte, le héros messianique et l'écrivain à l'imaginaire bloqué apparaissent en porte-à-faux par rapport à l'univers dans lequel ils vivent, profondément anachroniques et en cela tout à fait dérisoires. La « missions » de Jos est vouée à l'échec comme sans doute le projet littéraire d'Abel, cette reconstitution rêvée d'un monde disparu, disloqué dont il ne reste plus que quelques reliquats[319].

L'échec définitif de la quête scripturale du héros est représentée par la seconde mort de Goulatromba qui précède de peu cette nouvelle crise nerveuse d'Abel. Alarmé par son écuyer, le chevalier qui « n'[a] point vu la fière encolure » (*DQD*, 323) de son cheval depuis un moment se précipite dans la cour pour faire une découverte funeste :

> Goulatromba était tombé par terre, il n'avait plus que deux pattes, celles de derrière, qui s'agitaient dans le vide. Son ventre était ouvert et l'amas de tripes translucides puait épouvantablement. Le chevalier s'agenouilla, releva la tête du cheval dont il embrassa le museau, un misérable bout de chair tout séché recouvrant à peine les dents, et commença à réciter une longue litanie dans une langue qu'Abel ne comprit

---

lance de bois braquée […]. Où allons-nous comme ça, dans notre procession? Nulle part puisque nous sommes dans l'air, suspendus là depuis le grand commencement. Ce sont les choses qui viennent vers nous. » (*DQD*, 320-321)

[319] J. Pelletier, *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, p. 80.

> pas. Il s'était approché. Les pattes de derrière de Goulatromba ne bougeaient plus. Abel les toucha l'une après l'autre. Il n'y avait plus ni peau ni os, Goulatromba était un tas de vieux chiffons, un jouet, une poupée bourrée de bran de scie. Le chevalier pleurait. « Mort dans sa trois cent cinquième année », dit-il en se relevant et en tombant dans les bras d'Abel. (*DQD*, 323-324)

Dans cette scène du décès de la bête, « l'écuyer qui s'atte[lle] à Goulatromba et le hal[e] dans la cour » (*DQD*, 324) pour l'« enterrer » (*DQD*, 326) tient le rôle macabre de fossoyeur de l'équidé merveilleux d'Abel, symbole du rêve et du pouvoir de l'imaginaire. Cela n'est pas surprenant si l'on songe que sous le déguisement d'écuyer se cache le technocrate Geronimo, bras droit de Jos qui ne croit pas au cheval Goulatromba[320], lui qui volontiers « bloqu[e] l'imaginaire dans sa tête » pour ne porter attention qu'aux « actes banals » de la vie (*DQD*, 351).

Ainsi, la fin de l'histoire de Goulatromba — héros bien-aimé de poils et de crins réduit à n'être plus que chiffons et bran de scie, « superpersonnage de ce roman qu'[Abel Beauchemin] n'a pu écrire » (*DQD*, 317) —, confirme ce que disait Pierre-André Arcand au sujet de *Don Quichotte de la démanche* : « Ce n'est que mis en perspective historique et confronté à la problématique de l'écriture romanesque québécoise que ce roman de l'impasse trouve sa désespérante lumière et sa triste vérité[321] ».

[320] « Je ne suis pas Don Quichotte et aucun cheval n'a été enterré par Geronimo au fond de la cour! Tu divagues! […] Tu nous retardes d'une nuit dans notre Plan […]! » (*DQD*, 351)
[321] Pierre-André Arcand, « Victor-Lévy Beaulieu, Don Quichotte de la démanche », *LAQ*, 1974, p. 35-38, dans C. May, « Don Quichotte de la démanche », p. 256.

4.5 Les femmes à cheval sur leurs principes (1950-2000)

4.5.1 Survol historique du mouvement féministe au Québec

Les années 1970 marquent un point tournant dans l'histoire des femmes au Québec[322]. Parallèlement aux revendications nationalistes pour un Québec libre, ce sont celles des féministes québécoises luttant pour la « libération[323] » de la femme tant dans la sphère publique que privée qui se font entendre haut et fort. Leur combat portera ses fruits. D'une part, on assiste à la création d'organismes publics et parapublics au service des femmes : Conseil du statut de la femme en 1973, Centre des femmes à Montréal en 1973, etc. D'autre part, l'action révolutionnaire féminine des années 1970 passe par une prise de parole permettant d'exprimer la « féminitude[324] » sur le plan culturel, en témoignent les activités du Front de libération des femmes du Québec (1971). En somme, l'histoire du mouvement féministe au Québec est riche : création de revues spécialisées (*Québécoises deboutte!*, 1971-1974; *Les Têtes de pioche*, 1976-1979; *La Vie en rose*, 1980-1987), de maisons d'édition (Éditions de la Pleine Lune, 1975; Éditions du remue-ménage, 1976) et d'une librairie (Librairie des femmes d'ici), fondation de

[322] Les informations de la présente partie sont tirées de : Lise Gauvin, « Introduction », dans Denise Boucher, *Les fées ont soif*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Intermède, 1978], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO théâtre », p. 9; Michel Biron, François Dumon et Élisabeth Nardout-Lafarge, « Nicole Brossard et l'écriture féministe », *Histoire de la littérature québécoise*, p. 517-518; M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, p. XXVI; Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes* [En ligne], vol. 27, n° 2, 2014, p. 39-61, https://id.erudit.org/iderudit/1027917ar (page consultée le 15 octobre 2017).

[323] Précisons avec Maurice Lemire que le mouvement féministe des années 1970 se scinde en deux grands courants. D'une part, « un féminisme réformiste, d'inspiration libérale, qui s'exprime surtout dans la Fédération des femmes du Québec (FFQ), dont la fondation remonte à l'année 1966, et qui est de caractère non confessionnel et multi-ethnique. À ce groupe se rattache l'Association féminine pour l'éducation et l'action sociale (AFEAS), qui est confessionnelle et apolitique ». Et d'autre part, « un féminisme radical, qui entreprend une véritable lutte de "libération". […] Ce mouvement se développe en harmonie avec la gauche nationaliste et socialiste, comme l'indique, par exemple, son nom : Front de libération des femmes du Québec (1970). » (M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, p. XVII) Dans le cadre de la présente étude, nous traiterons que du mouvement féministe radical, plus particulièrement de ses activités à caractère littéraire.

[324] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », dans M. Lemire (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, p. XXVI.

troupes de théâtre (Théâtre des cuisines, 1974; Théâtre expérimental des femmes, 1976), événements divers (*Liberté* tient le colloque « La femme et l'écriture » lors de la Rencontre québécoise internationale des écrivains; *la Nouvelle Barre du jour* fait paraître le dossier « Femmes et langage »), etc. En 1975, déclarée Année internationale de la femme par l'UNESCO, près de la moitié de la production romanesque québécoise est d'une plume féminine (26 des 58 romans[325]) rapporte Maurice Lemire, et « les meilleurs romans de l'année ont été écrits par des femmes[326] », selon Gabrielle Poulin.

Anne Hébert écrivait « je crois au salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie[327] ». En poésie comme au théâtre, dans les récits de fiction ou les essais, la parole au féminin rompt avec fracas le silence, brise la solitude des femmes soumises depuis toujours au régime asservissant de la société traditionnelle patriarcale. S'engageant sur la voie de l'écriture, note Louise H. Forsyth, les écrivaines « ont dénoncé les codes qui les ont exclues et mises à mort. Leurs pratiques créatrices ont transgressé, affirmé, célébré leurs corps, leurs rêves, leurs fictions[328] ». En somme, la Québécoise dénonce son aliénation en la nommant *publiquement*, ce qui n'est pas un geste banal selon l'une des porte-parole du mouvement féministe au Québec les plus connues, Nicole Brossard[329] :

[325] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », p. XXVI.
[326] Gabrielle Poulin, *The University of Toronto Quaterly*, été 1976, p. 326, dans M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », p. XXVI.
[327] Anne Hébert « Poésie, solitude rompue », *Mystère de la parole* (1960), dans *Œuvres complètes 1950-1990*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992, p. 63.
[328] Louise H. Forsyth, « les Numéros spéciaux de la (Nouvelle) Barre du jour. Lieux communs, lieux en recherche, lieu de rencontre », *Féminité, Subversion, Écriture*, p. 176, dans M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », p. XXVI.
[329] « [D]ans sa forme moderne, [le féminisme] surgit et se déploie dans le Québec du début des années 70 et […] il est rapidement pris à leur compte par certaines écrivaines sur le terrain pratique de leur "militance" comme dans leurs écrits. Ce sera le cas, notamment, de Nicole Brossard et de France Théoret, animatrices du collectif *Les Têtes de pioche*, qui, dans cette publication comme dans leurs écritures de poésie et dans leurs productions en prose, se feront les porte-parole de la tendance la plus radicale du mouvement. » J. Pelletier, *Le roman national*, p. 87-88.

> [L]a vie privée [de la femme] est sans conséquence […] puisque […] elle ne s'insère pas dans l'histoire […] Mais il n'en va pas de même pour ce qu'elle écrit et publie. D'abord parce que son geste devient public, [il fait l'objet d']un jugement culturel; le filtre qu'affronte toute personne qui décide de porter sur la place publique une forme (le produit d'une pensée qui s'arque et qui prend élan du plaisir des mots) quelconque. D'abord parce que son geste est inscrit, concret : le livre. Il entre dans les lieux intimes et publics. […] Il entre dans l'histoire. Il participe à la mémoire collective[330].

Comme le soulignent Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, si le mouvement féministe prend racine dès le début de la décennie précédente[331], c'est entre 1974 et 1980 que paraissent les écrits les plus radicaux[332]. Après, on observe l'émergence d'une production littéraire dite « métaféministe[333] » ou « post-révolution féministe ». Nous proposons ici un survol de quelques récits féministes des années 1970 et 1980 de manière à donner un aperçu des types de représentation chevaline que l'on trouve dans ce corpus narratif. Par la suite, nous étudierons la figure du cheval en lien avec les personnages féminins de plusieurs romans d'Anne Hébert, l'une des écrivaines les plus consacrées de l'histoire littéraire du Québec[334]. Sans épouser la cause féministe comme telle, cette dernière a néanmoins contribué à façonner de nouveaux scripts relatifs au genre féminin, et plus particulièrement, au désir des femmes[335].

---

[330] Nicole Brossard, « Femme et Langage », *la Barre du jour*, n° 50, hiver 1975, p. 13, dans M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », p. XXVI.

[331] « [D]urant les années 60, bien que la teneur féministe des romans au féminin soit implicite, dissimulée dans les rouages du texte, cette littérature n'en demeure pas moins une "littérature de combat" (Brown 1992 : 142) dont la première amorce est certainement ce témoignage d'un "inconfort" lié au rôle traditionnel des femmes. » I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 41.

[332] Voir à ce sujet l'encadré « Séisme : 1974-1980 » dans I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 42.

[333] L'expression est de Lori Saint-Martin. I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 43.

[334] Anne Hébert, l'une des quatre écrivaines les plus reconnues au Québec, les trois autres étant nommément Laure Conan, Gabrielle Roy et Germaine Guèvremont, comme le laisse sous-entendre Jovette Marchessault dans la pièce *La saga des poules mouillées* (1981). I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 46.

[335] On lira à ce propos l'étude de l'expression du désir au féminin dans *Les fous de Bassan* (1982) d'Anne Hébert dans Catherine Dussault Frenette, *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Québec, Nota Bene, collection « Convergences », n° 47, 2015, 167 p.

4.5.2 Le cheval de bataille de la féministe radicale

Schématiser en une seule figure le cheval des textes narratifs féministes des années 1970, comme on l'avait fait au temps du régionalisme avec l'archétype de La Grise, est une entreprise impossible étant donné la grande diversité des formes des sujets équins de ce corpus. On évitera de tomber dans le piège de stéréotypie en gardant à l'esprit que les spécimens chevalins présentés ici sont donnés à titre d'exemples de quelques tendances scripturales, rien de plus. Cependant, on retiendra un trait commun à toutes ces figurations : l'esprit de liberté qu'elles reflètent.

Sur le plan formel, disons d'emblée que la représentation de la bête participe d'une certaine opacité du texte, trait caractéristique d'œuvres marquées au sceau du formalisme, l'une des tendances propres à la modernité littéraire[336] qui sera grandement exploitée par les écrivaines féministes. En effet, ces dernières proposent souvent des récits caractérisés par la fragmentation, la pluralité des formes, la multiplication des voix. Il en résulte une textualité plutôt hermétique. Comme l'explique France Théoret, il s'agissait en quelque sorte d'un passage obligé auquel pouvaient difficilement se soustraire les créatrices : « Si on était une femme, on faisait entrer quelque chose de l'ordre de l'existence dans l'écriture et cela, c'était romantiser l'écriture, revenir à la représentation. Il fallait, justement, fuir la représentation[337]. » D'où le recours fréquent à des figures chevalines de type métaphorique par les écrivaines engagées dans cette « quête d'une écriture spécifiquement féminine, d'un langage-femme[338] ».

[336] « Pendant les années soixante-dix, les visées féministes en littérature québécoise [ont] partie liée avec la modernité. » Lori Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images* [En ligne], vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 79, https://id.erudit.org/iderudit/201001ar (page consultée le 15 octobre 2017).
[337] France Théoret, dans Joseph Bonenfant et André Gervais, « "Le fantasme de la BJ, c'est la théorie". Entrevue avec France Théoret », *Voix et Images*, vol. 10, n° 2, hiver 1985, p. 85, dans I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 43.
[338] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 84.

Sur le plan du contenu, on note que les récits visent souvent et explicitement à dénoncer le patriarcat[339] et, parallèlement, à présenter en mots et en images des expériences féminines concourant à l'épanouissement personnel et collectif du groupe d'appartenance. Sortir du carcan de la représentation féminine traditionnelle, c'était accéder à une liberté nouvelle qui, espérait-on, allait se répercuter positivement dans toutes les sphères de la vie de la femme, dans celle de l'écrivaine comme dans celle de la lectrice.

4.5.2.1 Sold-out Étreinte/illustration *(1973) et* French kiss Étreinte/exploration *(1974) de Nicole Brossard*

Si *Sold-out* est identifié comme un « roman[340] » par Frances Fortier dans la notice du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Max Roy écrira au sujet de *French Kiss* que « [l]'étiquette du genre littéraire ne tient plus devant pareille performance[341] ». « Chez Nicole Brossard, écrit à son tour Réjean Beaudoin, les notions d'écriture et de texte précèdent et excluent celles de genre[342] ». Dans un numéro portant sur la modernité littéraire au Québec, Jean-Marcel Léard propose une lecture sémiotique de ces œuvres, « prose » résolument moderne en ce qu'elle met en scène un langage dégagé de toute référentialité produisant ce qu'il nomme un « texte a-référentiel[343] ». En somme, écrit-il, « ces textes fonctionnent sur des principes que la rhétorique et

[339] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 81.
[340] Frances Fortier, « Sold-out », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, p. 832.
[341] Max Roy, « French Kiss », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, p. 354.
[342] Réjean Beaudoin, *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express », 1991, p. 82.
[343] Jean-Marcel Léard, « Du sémantique au sémiotique en littérature : la modernité romanesque au Québec », *Études littéraires* [En ligne], vol. 14, n° 1, avril 1981, p. 50, https://id,erudit.org/iderudit/500537ar (page consultée le 28 novembre 2017).

la tradition ignorent[344] » de sorte que « [s]euls les mécanismes de production du texte, ou mieux, les mécanismes de lecture qui, établissant des liens entre les mots, les constituent en texte ».

De fait, *Sold-out Étreinte/illustration*[345] (1973) est un ouvrage « étrange et intrigant[346] » qui a résolument désorienté la critique, écrit Frances Fortier. « Texte à découper, récit à reconstruire, […] parole à la limite du poétique et du narratif[347] », il a cependant été bien reçu par les universitaires qui y ont vu pour leur part « le lieu d'une révolution sexuelle et textuelle ». Écriture résolument moderne, elle participe selon Jacques Michon « d'une véritable érotique de la lecture exigeant du lecteur-scripteur une étreinte[348] ». De quoi s'agit-il, au juste? La quatrième de couverture révèle quelques indices sur le propos fort ténu du récit :

> Sold out : un texte où les personnages disparaissent jusqu'à ne devenir que des prénoms d'adultes vivant dans le Montréal de '71 et celui aussi de '41, au temps de la conscription, des tramways, des rouges à lèvres foncés et des parfums incarnats. Étreinte/illustration : une fiction qui s'autogénère dans le roux de la provocation, au fil des mots comme Cherry la rousse, éphémère et fébrile. (*SO*, quatrième de couverture)

Au temps de la conscription, c'était bien sûr le temps du cheval de travail en ville, celui par exemple d'« un cheval menant la voiture d'un laitier [faisant la] course contre le cheval qui tire la voiture du vendeur de glace » (*SO*, 85), tout comme c'était l'époque « des chevaux qui couraient au Mexique » (*SO*, 100, note 1) et sur lesquels les spéculateurs montréalais pariaient clandestinement étant donné que « [d]urant la guerre, toutes les pistes de course américaines étaient fermées (*SO*, 100, note 1). Enfin, le cheval au temps de la Deuxième Guerre, c'était aussi

[344] J.-M. Léard, « Du sémantique au sémiotique en littérature : la modernité romanesque au Québec », p. 50. La prochaine citation se trouve à la même page.
[345] Nicole Brossard, *Sold-out Étreinte/illustration*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1974], Montréal, Les Quinze Éditeur, coll. « Présence », 1980, 157 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SO*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[346] F. Fortier, « Sold-out », p. 833.
[347] F. Fortier, « Sold-out », p. 832-833.
[348] Jacques Michon, dans F. Fortier, « Sold-out », p. 833.

bien sûr le cheval anglais commercialisé et labellisé, celui que l'on trouvait sur « [u]ne bouteille de Black Horse » (*SO*, 107), « [m]arque de commerce [affichée] sur les murs : Black Horse » (*SO*, 71), à côté d'un calendrier et d'un crucifix, dans un « lieu clos, connu des initiés » (*SO*, 70), clandestin, rue Papineau.

En marge de ces chevaux-référentiels, on trouve le cheval métaphorisé en la personne de « Cherry la rousse, éphémère et fébrile » — arborant « le roux crinière et perruque des années quarante » (*SO*, 20) — qui est présenté au lecteur dès la première phrase du récit : « Mais la rousse n'était que la rousse et c'est de cela que ressortait la difficulté de vivre pleinement le roux, la rousse, ce qui se cachait derrière la chevelure la crinière la somptueuse et arrogante. » (*SO*, 9) « *Si le roux m'était conté* », dit la voix narrative (*SO*, quatrième de couverture)… que nous dirait-il? Puisque le texte est invitation à en recomposer la trame narrative pour soi-même, nous pourrions postuler pour notre part que ce *roux qui nous est conté* relate les aventures fantasmées ou réelles d'une femme-cheval splendide dans son désir érotique qui explose dans le récit comme une bombe :

> La rousse, bras et mains et doigts crampés, examine assise sur le divan, devant elle cendrier cristallin de fleur nâcrée [*sic*], contemple les équivalences de couleurs. […] Elle dit : « Je ne tremble pas c'est tout mon corps qui vibre ». C'est que la fièvre l'imbibe de froid de feu l'éloigne du réel tel un varech rejeté à la mer fou comme *un roux dantesque de chevelure (crinière-cheval-galop-furie-sauvage-liberté)* cheminement nécessaire à l'entretien des images prématurées ainsi que celle-là de Gleason, œil de pique, sodomisant magnifiquement la rousse étalée sur les tiges de tulipes en drap fleuri. (*SO*, 53. Nous soulignons.)

Dans une dédicace datée du 8 mai 1973 adressée à un certain « M. Ludovic Marchand » à qui elle destinait son roman *Sold-out Étreinte/illustration*, Nicole Brossard écrit : « Voici un texte, une dédicace et mes salutations au lecteur qui y verra un "texte de plaisir" ». Et de fait, un plaisir

subversif y éclate à pleine page, un plaisir arrimé à la figure du cheval qui se confond avec celle de la femme désirante et fougueuse, en témoigne bien l'extrait cité.

Par ailleurs, dans *French kiss Étreinte/exploration*[349] (1974), Nicole Brossard raconte avec un plaisir évident l'étreinte et l'exploration de trois corps — l'humain, la ville, l'écriture — qui se fondent par moment en une seule entité. Comme le souligne Yolande Villemaire, dans le récit, tout se « confond dans un french kiss éperdu de passion[350] ». Comme on pouvait s'y attendre, la figure du cheval participe de cette triple quête exploratoire jouissive que résume le motif du *french kiss* passionné.

Première observation : des corps humains (se) chevauchant, ceux de Camomille, Marielle, Lucy, Alexandre (Lexa) et Georges, personnages étreignant et explorant un bonheur à cinq, pendant cinq ans, de 1973 à 1978 : « Le corps se débride où qu'il soit, se lance, avec des tendances de feu-follet, dans toutes les directions, dans l'espace mou du matin rempli d'échos. » (*FK*, 50-51); « Les étreintes : la langue de l'autre, chevauche dans sa bouche, s'étire et puis dort comme un ruban atterri sur une pelouse. » (*FK*, 125)

Deuxième observation : le corps de la ville parcouru à vive allure à bord d'« une auto vieille de huit ans. Conduite par une femme aux cheveux bleus. Ça stimule l'imagination… pop/poppop/pop la clutch est lousse ba/ba/ba/ba/bou m'en fous. » (*FK*, 77) Marielle euphorique au volant de « [l]a Plymouth mauve » (*FK*, 28) comme à cheval : « Une écrasante vague de désir. Houle. Fuite et cavalcade roulées vitesse Marielle contrôle parfaitement son volant malgré la pluie ruisselante follement lessive sur le pare-brise. » (*FK*, 17) La Mauve, cheval en cavale

[349] Nicole Brossard, *French kiss Étreinte/exploration*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1974], Montréal, Les Quinze Éditeur, coll. « Présence », 1980, 157 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FK*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[350] Yolande Villemaire, « Présentation critique », dans Nicole Brossard, *French kiss Étreinte/exploration*, p. 8.

conduit par « Marielle dompteuse, montée sur ses grands chevaux » (*FK*, 60), « pour que s'inscrivent la narration du voyage intérieur dans la géographie montréalaise, […] du cœur de la ville au centre de soi, cible et moteur » (*FK*, 60). La Mauve Marielle transgressive, « Marielle […] dans sa carosserie [*sic*] de carabosse, mauve plaie sur le gris anglais de la Sherbrooke » (*FK*, 125), qui se réapproprie « la rue Coloniale » (*FK*, 133) sans gêne, sans complaisance : « Les sillons, à la roue sage qui tourne peu, qui mène tout droit Marielle. Rue Guy, Collège de Montréal […]. La Sherbrooke de plus en plus anglaise et sonore comme une grande vacherie d'amertume. » (*FK*, 120)

Troisième et dernière observation : l'écriture, action toute chevaline qui renvoie constamment à une « exploration linguistique et linguale[351] », selon l'expression de Max Roy, et au geste d'écriture qui l'accompagne, manière moderne de (re)création jouissive de soi dans/par le texte sexué reproducteur :

> Chevauche la grammaire. Je m'étale, ardent, dérisoire et désir. (*FK*, 13, premières phrases de l'œuvre)
>
> Chevauche la syntaxe. Ça m'incite et dicte une suite très matinale encore à cette heure-ci qu'il est long le pont à traverser. Manquerait plus qu'une licorne près de St-Jean-de-Dieu, prise, corne bêlante, dans la clôture. (*FK*, 19)
>
> Chevauche à te rompre les os sur le mot grec sarkos. Le verbe (manquant) participe au désir. (*KF*, 32)

Comme le souligne Yolande Villemaire, tout au long de l'œuvre

> [l]es intrigues se chevauchent et se confondent, les protagonistes frenchkissent au point de disparaître dans l'étreinte. […] Ça bouge tout le temps comme une langue, comme une langue dans une autre bouche. « Ça n'est arrivé ni en français ni en anglais » et ça s'écrit dans une toute autre langue! C'est pire que du joual : c'est un

[351] M. Roy, « French Kiss », p. 355.

> cheval de Troie pour un « enfoncement progressif de la langue EN ELLES, EN ELLES, HAN! »[352]

Somme toute, de l'avis de Villemaire, « *French kiss*, étreinte/exploration est l'aveu d'une passion pour la langue[353] » et « [l]e personnage principal de ce texte est le texte […] polysémique, fait des lapsus sensuels qui donnent à entendre le souffle, le croquant, les timbres de voix ». Cela paraît explicitement dans les multiples métaphores chevalines convoquées par l'instance narrative pour parler tantôt de la graphie-grammaire-syntaxe, comme nous l'avons vu plus tôt, tantôt du verbe qui textualise l'imaginaire débridé où se confondent les thèmes ville/écriture/humain, comme dans l'exemple suivant : « La circulation est dense. Tout véhicule. Tout circule et anime l'espace et les temps morts. Camomille est en pleine forme de formes à produire visuelles ou/et tactiles. *L'imagination galope, chevauche la grammaire*. Aux as, *au grand galop*. À chaque instant agrandissant son domaine d'exploration, son territoire d'expérimentation. » (*FK*, 65. Nous soulignons.)

Au sujet du style qu'embrasse l'auteure dans *French kiss*, Max Roy écrit : « Brossard établit son propre code, ses normes et ses marques distinctives. Son écriture, on la reconnaît moderne[354]. » Sans doute peut-on dire la même chose de l'œuvre de Louky Bersianik…

4.5.2.2 L'Euguélionne. Roman triptyque *(1976) de Louky Bersianik*

L'Euguélionne. Roman triptyque [355] (1976) de Louky Bersianik (pseudonyme de Lucille Durand) est un « livre féministe », un « livre révolutionnaire », peut-on lire en quatrième de

[352] Y. Villemaire, « Présentation critique », p. 10. Les citations sont extraites de *French kiss*, et les majuscules sont de l'auteure.
[353] Y. Villemaire, « Présentation critique », p. 10. La prochaine citation se trouve à la même page.
[354] M. Roy, « French Kiss », p. 355-356.

couverture. Pour Francine Belle-Isle, il s'agit d'une « littérature de combat écrite par une plume en colère, parfois portée au seuil de l'exaspération la plus vive[356] ». Résolument moderne par le caractère hybride et protéiforme de sa textualité, ce « roman » repousse les limites génériques jusqu'à empiéter sur d'autres univers discursifs (con)sacrés : les textes de loi, ou encore les évangiles. Dans une postface intitulée « En marge d'un roman qui n'en est pas un » parue dans l'édition de 1985, Bersianik s'en explique : « Avec *L'Euguélionne*, j'avais écrit une anti-bible aux versets numérotés comme dans les codes juridiques ou religieux des sociétés où règne une classe dominante[357]. » Qui dit « anti-bible » dit « anti-messie », et ce personnage transgressif sera nul autre que l'Euguélionne :

> J'avais fabriqué le nom de l'Euguélionne à partir du grec *euaggeion*, qui veut dire « bonne nouvelle » et qui a donné en français le mot « évangile ». C'est plutôt par ironie que je lui avais donné ce nom, parce que je voulais en faire une espèce d'anti-messie, essentiellement une étrangère à sa planète, dont l'anti-message était une conscience aiguë de la nécessité de fuir ce monde intolérable plutôt que d'essayer de le sauver malgré lui[358].

Qui est-elle précisément? « 667. — Moi, dit l'Euguélionne, je suis une étrangère. Voilà pourquoi je peux me permettre de vous parler de la sorte. Je suis une femme, mais je ne suis pas Humaine. Je ne suis pas une femme de votre espèce. » (*LE*, 225) Selon Belle-Isle, « l'Euguélionne est d'abord et avant tout un personnage onirique, une figure de l'imaginaire, d'un ailleurs extraterrestre, qui pose sur notre monde le regard libre, mais inhumain des êtres d'étrangeté[359] ». Plus précisément, elle s'attache à scruter à la loupe l'univers culturel dans lequel baignent les

---

[355] Louky Bersianik, *L'Euguélionne. Roman triptyque*, [Éd. originale : Montréal, Éditions La Presse, 1976], Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. « Roman10/10 », 1985, 412 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[356] Francine Belle-Isle, « L'Euguélionne », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome VI : 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, p. 306.
[357] Louky Bersianik, « En marge d'un roman qui n'en est pas un », *L'Euguélionne […]*, p. 406.
[358] L. Bersianik, « En marge d'un roman qui n'en est pas un », p. 404.
[359] F. Belle-Isle, « L'Euguélionne », p. 306.

« Femmes de la Terre », créatures qui, selon elle, sont soumises aux lois injustes des Hommes. Ainsi, au fil de ses pérégrinations sur la Terre, l'Euguélionne en viendra à révéler aux femmes la condition aliénante qui leur est faite et à les encourager à s'émanciper, à se libérer, bref, à vivre comme elles l'entendent. Dans l'une et l'autre de ces entreprises, la figure du cheval est convoquée parallèlement à d'autres figures animalières qui, dans la vaste majorité des cas, connotent négativement la condition des femmes.

La dénonciation : l'être chevalin féminin dégradé. Dans une scène de ménage où son mari Alfred lui reproche d'être dépensière alors qu'ils ne sont pas sur le marché du travail depuis un moment (« Nous n'avons pas travaillé, absolument pas depuis six mois. » *LE*, 115), Omicronne « rétorque aussitôt en [s]'avançant jusqu'au bord de [s]on siège et en [s]e tournant vers lui. — Parle pour toi! Car moi, pendant ces six mois, j'ai travaillé *comme un cheval*. » (*LE*, 115. Nous soulignons.) La femme ne fait pas que travailler comme un cheval dans le récit de Bersianik, elle y est aussi désignée comme la bête. Alors que l'Euguélionne assiste à une pièce de théâtre féministe (sous-titrée « FEMME OÙ EST TA VICTOIRE À TOUJOURS RECOMMENCER? » (*LE*, 139. Les majuscules sont de l'auteure.) en compagnie d'une femme nommée Exil rencontrée au hasard de son périple sur la Terre, elle entend au deuxième acte « une saisissante "monographie" de *l'épouse classique* » (*LE*, 154. L'auteure souligne.) ainsi qu'elle le rapporte à l'article 476 : « En vérité, nous disait-on, les termes de cette monographie incomplète pouvaient s'appliquer un jour ou l'autre à chacune des femmes de la terre, mariées ou non, jeunes, veuves, vierges, vieilles, divorcées ou "plantées là". » (*LE*, 154) Parmi la longue liste citée en ordre alphabétique (217 surnoms au total!), on trouve sans surprise les désignations « Cheval », « Jument » et « Pouliche » (*LE*, 157-158). Et comme on pouvait s'y attendre s'ajoutent au bestiaire dégradant les surnoms de « Chienne (d'où l'expression enfant de chienne) » (*LE*, 155) et

de « vache laitière » (*LE*, 157)... Par ailleurs, il n'y a pas que la représentation nominale de la femme dans la vie qui pose problème selon l'Euguélionne. Les représentations du féminin dans la langue française sont aussi un fléau à dénoncer puisqu'elles reflètent leur état d'aliénation. En témoignent ses propos à l'article suivant :

> 665. […] pourquoi apprend-on aux enfants à l'école que le Masculin l'emporte sur le féminin? Pourquoi le Masculin conquiert-il le monde tandis que le féminin lave la vaisselle? Pourquoi le Masculin lit-il son journal tandis que le féminin s'occupe des enfants? […] Et pourquoi donne-t-on à la femme cette conscience malheureuse d'être femme? Et pourquoi l'Homme se moque-t-il quand il la voit se débattre, comme si c'était sa vache ou son chien qui réclamaient l'égalité? Pourquoi l'Homme a-t-il domestiqué la femme comme il a domestiqué les vaches et les chiens? (*LE*, 225)

Si le « Masculin » l'emporte souvent sur le féminin, c'est que ce féminin occupe une part congrue de la graphie française. Plus précisément, indique l'Euguélionne en s'adressant aux femmes, « *[l]e féminin n'y figure que comme une redondance du masculin* » (*LE*, 235. L'auteure souligne.) :

> 680. […] — Vous vous êtes rendu compte que le génie de la langue ne se prête pas à vos ambitions… Disons plutôt que la langue française manque singulièrement de génie quand il s'agit de former des féminins pour désigner des « êtres animés » du secteur professionnel… Le résultat de votre entreprise en est une preuve flagrante : dès qu'il s'agit de vous, mesdames, l*e français est rétif comme un âne, il se cabre comme un cheval gréco-latin*, il montre une résistance remarquable aux efforts que vous déployez dans la société des Hommes… (*LE*, 235. Nous soulignons.)

Constatant avec ahurissement qu'au « genre noble » masculin « l'e muet n'est qu'un ajout modeste » (*LE*, 235), l'extraterrestre en arrive à la conclusion dans l'article 681 que « le féminin a été tiré du masculin comme Ève de la côte d'Adam… Toujours l'histoire se répète… » (*LE*, 235) Ainsi, de la critique de la langue des « Femmes de la Terre » l'Euguélionne passe sans transition à celle, très virulente, d'une religion tout de patriarcat trempée : « 795. Il serait intéressant de dresser un tableau comparatif de la misogynie entre les différentes religions. Je me

demande laquelle remporterait la palme. L'Autorité Suprême, le Père Omnipotent, le Chef despotique, l'Avatar de l'Homme prétentieux et boursouflé *qui fait cavaler le monde entier* dans l'espoir que Son règne arrive! » (*LE*, 266. Nous soulignons.) Sous ce règne, bien sûr, les femmes sont tenues bridées : « 794. Que les mâles adorent une telle Divinité, cela se comprend, car cette Divinité émanant de leur propre substance, ils adorent leur propre reflet[360]. […] Mais que les femmes adorent encore la Divinité mâle qui exige d'elles impérieusement le sacrifice de leur autonomie, cela me dépasse, dit l'Euguélionne. » (*LE*, 266) Face à cet état de fait, elle prophétise : « 796. Hommes de la Terre, votre règne est fini, […] vos statues d'or sont retombées en poussière pour faire place au règne de l'égalité […]. » (*LE*, 266)

L'affirmation de soi : le cheval libéré, les quatre fers en l'air. Dans le volet de la trilogie intitulé « Transgresser c'est progresser », l'Euguélionne ne craint pas de dire que « les lois sont faites pour être transgressées » (*LE*, 314). Selon elle, « [i]l faut inventer son propre code d'éthique en respectant le chromatisme de ses propres désirs. […] Iventer [*sic*] ses maximes et ses proverbes personnels… inventer ses propres lois, inventer sa vie et vivre la sienne propre, laisser les autres vivre la leur […] » (*LE*, 314). Chose certaine, ajoute-t-elle, « [o]béir est une régression vers la peur, vers l'autorité concertée des pères » (*LE*, 314). Invitant les femmes à la désobéissance, l'Euguélionne les interpelle directement : « [P]ourquoi faut-il que ce soit vous? […] Est-ce votre pouvoir d'être mères qui vous a valu le doux devoir de torcher? » (*LE*, 282) Selon elle, « personne n'a le droit d'assujettir » (*LE*, 283) qui que ce soit. Arrivant malheureusement trop tard pour sauver Mame Pouliche (A. Laberge), l'injonction qu'elle émet est on ne peut plus claire : « Femmes de la Terre, vous pouvez devenir ce que vous êtes, des êtres

[360] « [X]énophane déclara que, "si les chevaux se faisaient des dieux, ils leur donneraient la forme d'un cheval" […]. » Émile Burnouf, *La science des religions*, 3e édition, Paris, Maisonneuve et Cie, Libraires-éditeurs, 1876, p. 398.

libres. Vous n'avez qu'à secouer la poussière de votre esclavage. […] sachez répondre aux Hommes de la Terre que leur poussière quotidienne ne vous concerne pas. Qu'elle ne concerne personne qu'eux et eux seuls. […] À chacun sa poussière. À chacun ses ordures. » (*LE*, 285)

Selon l'Euguélionne, l'émancipation des femmes doit se faire dans toutes les sphères de la vie, incluant sa vie intime, comme elle l'exprime sans pudeur dans le chapitre « Charité bien ordonnée » où elle se donne elle-même en exemple :

> 1270. […] Je m'aime assez, dit l'Euguélionne, pour me conférer à moi-même joie et jouissance autant que je veux et, le voulant, autant que je peux. J'aime assez les autres, dit l'Euguélionne, pour communiquer joie et jouissance à qui je veux et accueillir joie et jouissance de qui je veux et qui me veut dans le même temps. Il n'y a rien de meilleur pour une femme, dit l'Euguélionne, que de faire l'amour avec un mâle bien bandé et pas pressé. […] J'ajoute qu'il n'y a rien de meilleur non plus pour elle, et en d'autres circonstances, qu'*une bonne masturbation qui […] l'envoie finir en vol plané les quatre fers en l'air* après lui avoir octroyé sur demande une série d'orgasmes comme une réaction en chaîne bien orchestrée. (*LE*, 372-373. Nous soulignons.)

Des extraits que nous venons de survoler mettant en scène le cheval, il semble possible de dégager la présence de trois sujets récurrents dans la prose de plusieurs écrivaines s'inscrivant dans le courant féministe des années 1970 : le combat, l'amour et l'écriture (écriture qui est à la fois combat et amour), trio thématique dans l'air du temps, semble-t-il puisque nous le retrouvons aussi dans les écrits nationalistes de la même époque (révolution, amour et écriture). Voyons ce qu'il en est maintenant des figures chevalines mises en scènes par les femmes après 1980.

4.5.3 Le cheval des métaféministes bien en selle ou en contrôle de l'attelage

Lori Saint-Martin préfère le préfixe « méta- » à celui de « post- » pour désigner le féminisme des années 1980, car ce dernier renvoie à l'idée d'achèvement[361]. Or, le mouvement est encore bien vivant quoiqu'il passe inaperçu à la suite de la littérature militante de la décennie précédente. De fait, les écrivaines offrent en partage une prose plus intimiste souvent narrée au « je », traits formels caractéristiques de la postmodernité[362]. En somme, explique la théoricienne, « le métaféminisme n'annonce [pas] le déclin du féminisme; plutôt, il l'accompagne et l'enveloppe. Le préfixe signifie aussi "transformation", "participation", comme dans "métamorphose"; sens heureux pour le féminisme, qui a toujours revendiqué l'ouverture au changement, aux voix nouvelles[363] ».

De ce courant scriptural, retenons les trois éléments suivants. *Un*. Dans l'écriture métaféministe, on trouve encore une visée émancipatrice, mais cette dernière ne prend plus la forme d'un combat. Selon la nouvelle orientation qu'adopte l'écrivaine, le militantisme est délaissé au profit de la liberté d'expression. Autrement dit, indique Lori Saint-Martin, les femmes disent « oui au féminisme dans la vie, non à l'asservissement de l'écriture à une cause[364] ». *Deux*. La parole féminine ne se veut plus expressément collective — comme dans *L'Euguélionne*, par exemple, où le « vous » polémique et revendicateur était scandé à toutes les pages ou presque —, mais plutôt individuelle, prenant la forme d'un « je » apaisé, convoqué avant tout pour rendre compte d'une expérience personnelle[365] relative à l'exploration de modes de vie différents, voire

[361] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », 80-81.
[362] I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 43.
[363] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 83.
[364] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 81.
[365] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 84.

marginaux[366] et à l'interrogation du rapport de la femme à la société, à la culture et au langage[367]. *Trois*. Avec le métaféminisme des années 1980, la forme de l'écriture des femmes redevient plus accessible. Cependant, précise Saint-Martin, cela « ne veut pas dire qu'il n'y a plus de recherche formelle, mais que cette recherche s'est déplacée[368] ». Délaissant le formalisme caractéristique de la modernité au profit du postmodernisme naissant, l'écriture féminine se veut désormais proliférante, polysémique, ludique[369]. « [D]iscours logorrhéen, bavardage, jeux fictionnels, brouillages, écrivent Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette : l'énonciation au féminin revêt de multiples formes[370]. »

4.5.3.1 La vie en prose *(1980) et* Ange Amazone *(1982) de Yolande Villemaire*

Appartenant à la nouvelle génération d'écrivains-professeurs, Yolande Villemaire publie aux Éditions Les Herbes Rouges *La vie en prose* (1980) et *Ange Amazone* (1982), deux récits traversés de part en part par le cheval dont l'allure galopante marque l'éloignement par rapport à la tradition, célèbre le culte de la jeunesse et son goût pour la liberté. Comme le souligne Lori Saint-Martin, *La vie en prose* appartient à la veine des romans métaféministes puisqu'il « s'affirme profondément féminin, sans être toujours féministe[371] ». En effet, poursuit-elle, on y retrouve « [l]e rose comme couleur symbolique d'affirmation des femmes, les références littéraires biculturelles […], l'amour et l'érotisme au féminin, les jeux de mots à saveur féministe […], l'importance accordée au quotidien, à la voix, au flux, tout cela contribue à donner au

[366] François Gallays, *Archives des lettres canadiennes, tome VIII : le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, [Montréal], Fides, [1992], p. […485]-500. [v. p. 485], dans Aurélien Boivin, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome VII : 1980-1985*, Montréal, Fides, 2003, p. XXIV.
[367] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 84.
[368] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 84.
[369] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 85.
[370] I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 44.
[371] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 84.

roman la tonalité féminine qui en est la substance même[372] ». En définitive, ce roman, ainsi que le suivant, *Ange Amazone*, ne défendent aucune thèse, ne militent pour rien en particulier si ce n'est pour cette recherche d'un accord avec soi-même, avec l'autre (l'homme, le plus souvent) et avec le monde.

Dans *La vie en prose*[373] (1980), la romancière met en scène un groupe de femmes travaillant en collaboration au sein d'une maison d'édition. À cette trame générale et collective se greffe les histoires singulières des unes et des autres, chacune impliquée dans un projet d'écriture personnel, qu'il s'agisse d'un roman, d'une pièce de théâtre, d'un scénario de film, etc. Enchaînant des épisodes narratifs sans aucune logique spatiale ou temporelle apparente, le roman nous révèle à la manière d'un kaléidoscope diverses facettes de leur vie ainsi que celle de leurs personnages — Benoît, Raphaël, Solange, Lexa, John, Julien, Anna, Laetitia, Bibiane, Carla, Nane, Bryan, Noëlle, Alice, Bip, Pola, Lotte, Celia, Rose, Maud, Laure, Monelle, Ariane, Charles, Djinny, Blanche, Pauline, Yvelle, Rael…— brouillant allègrement la frontière entre le réel et le fictif. Pour tout dire, le personnage central de l'œuvre, c'est la « prose » qui, pour ces inconditionnelles amoureuses de la plume, demeure indistincte de la vie elle-même. Comme le rapporte Gilles Perron dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, « [l]a vie est dans les mots, mais elle se vit aussi avec les mots. Pour ces femmes, écrire, c'est vivre. Et vice versa[374] ». À la fois existentiel et scriptural, ce double programme correspond en quelque sorte à une manifestation féminine du « vécrire » de François Galarneau (*Salut Galarneau!*).

[372] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 84-85.
[373] Yolande Villemaire, *La vie en prose*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1980, 261 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[374] Gilles Perron, « La vie en prose », dans A. Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome VII : 1980-1985*, p. 886.

Ainsi retrouvons-nous ici — comme dans les récits féministes explorés précédemment, mais sous un mode plus intimiste, personnel — les thèmes de l'émancipation féminine et du désir au féminin, tous deux enchevêtrés à celui de l'écriture, véritable fil conducteur du récit. Outre les chevaux qui courent dans les textes de fiction mis en abyme[375], de nombreuses métaphores chevalines révèlent des aspects du processus même de l'écriture auquel sont confrontées les écrivaines, *l'écriture-amour* et *l'écriture-affirmation de soi*.

L'écriture-amour. La modernité de l'écriture de Villemaire se signale de différentes façons dans *La vie en prose*. À certains moments, la liberté créatrice l'emporte haut la main sur la rectitude orthographique ou grammaticale. C'est ici qu'est convoquée la sensibilité du lecteur qui se trouve du coup happé par la musicalité du texte plutôt que par son propos[376]. Dans l'extrait suivant par exemple, où la narratrice décrit une expérience érotique vécue sous le signe du partage, la répétition du mot *bouche* évoque le rythme du galop d'un cheval emporté : « Des *chevals* sacrés, mats, au galop dans le *chevau* du ciel. Toute une chevauchée. […] Sa *bouche*, sa *bouche*, chaude, humide, sa langue dans ma *bouche*, ses mains chaudes sur moi. Sa *bouche*. Notre *bouche*. Sa main sous ma jupe, dans mon sexe, mouillé. Sa *bouche*. Nous dans le galop argent du noir du cosmos. » (*VP*, 212. Nous soulignons.) Dans un autre passage, la narration ne tient plus à une intrigue à proprement parler, mais plutôt à une image chevaline en mouvement convoquée pour souligner le rythme effréné des ébats amoureux vécus « hors les mots » et leurs échos sonores (martèlement des sabots, souffle de la bête au galop), ce dont rendent compte la

[375] À titre d'exemple, cette scène où la narratrice nous offre en partage un morceau de sa « vie en prose » alors qu'elle invente devant nos yeux l'histoire d'Alice, inspirée par l'intertexte *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (« Appelons-la Mata-Hari », *VP*, 99), l'imaginant dans les bras d'un jeune homme : « Ils dansent loin de l'autre et leurs mouvements sont accordés […]. […] On pourrait l'imaginer, elle, derviche tourneur au Moyen-Orient et *lui galopant au Far West ou vice versa*. De l'orient à l'occident, du nord et du sud, leur amour fou pourrait déployer le rose du temps. » (*VP*, 99, nous soulignons)

[376] Selon Gilles Perron, Yolande Villemaire « se sert, en fait, de tout ce qui implique la plus grande liberté dans l'écriture, de façon à s'éloigner le plus possible du récit traditionnel. » G. Perron, « La vie en prose », p. 887.

paronomase[377] (par exemple, acier/ciel) et les allitérations[378] (par exemple, pulse/pulse et tempes/traversées) :

> L'étau. Silence. C'est hors les mots. C'est toi, c'est nous. […] Je plonge dans le liquide mouvant de tes muscles durs, je retiens ton souffle dans ma bouche pendant que ton pénis respire dans ma cuisse. […] J'avale les veines bleues de ton érection, on se tient à quatre mains pour dériver. […] Tu soupires, tu fais aaaah, tu me roules, tu m'enroules, tu dis que tu m'aimes, je dis que je t'aime, on délire dans les mots qui coulent, coulent dans nos corps partagés, dans de grands flashes blancs de désir et d'extase. On respire, bouche contre bouche, fatigués et on coule, dans l'orgasme, dans le sommeil, je ne sais plus. On croule de tendresse, de chaleur, on coule. J'entends ton cœur descendre dans l'eau, batiscaphe, au rythme du mien, de tout. *Et ça pulse, ça pulse dans mes tempes traversées par un rêve de cheval d'acier galopant dans un ciel gris fer*. » (*VP*, 210-211. Nous soulignons.)

Au-delà de l'amour des mots et des jeux subversifs qu'il autorise en toute liberté (travestissement graphique, sonorité imagée), c'est l'amour des mots *d'une autre* qui inspire la narratrice. Ainsi, l'intertextualité permet cette rencontre entre les esprits qui entrevoient pareillement la vie en (p)rose à cheval (sur l'homme), comme le laisse entendre l'extrait suivant :

> J'allais écrire peut-être à : « chevauche son tchomme » […], mais je suis allée chercher l'exemplaire de *French Kiss*, celui de Benoît car je n'ai pas trouvé le mien. Je croyais que c'était la dernière phrase. C'est plutôt : « Chevauche ardente sur l'encre délébile ». C'est à la précédente que ça se croisait à : « flipper sous son tchomme ». (*VP*, 206)

L'écriture-affirmation de soi. Aux dires de la narratrice, « [é]crire, c'est pas toujours le paradis. Vivre non plus. Même en rose. » (*VP*, 203) Le cheval de *La vie en prose* ne parle pas que d'amour de l'écriture. Il parle aussi du processus de la mise en texte et de ses petites misères,

[377] Paronomase : « Rapprochement de mots dont le son est à peu près semblable, mais dont le sens est différent. LITTRÉ. » Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1984, p. 332.

[378] « L'allitération consiste à répéter, à l'intérieur d'une phrase ou d'un ensemble de mots rapprochés, un son-consonne (ou un son appartenant à la même catégorie de sons-consonnes). Les consonnes occlusives (*p, t, k, b, d, g*) peuvent évoquer une certaine dureté; les fricatives (*f, s, ch, v, z, j*), la douceur ou la sensualité. […] Les liquides (*l, r*) suggèrent la fuidité. » Anne Gagnon, Carl Perrault et Huguette Maisonneuve, *Guide des procédés d'écriture*, 2e édition, Saint-Laurent (Québec), Éditions du renouveau pédagogique inc. (ERPI), 2014, p. 60.

comme en témoigne la narratrice ulcérée qui s'est « mise à piaffer d'impatience devant cette Olivetti bête et têtue » (*VP*, 140) :

> La métaphore de l'accouchement de l'œuvre dans la douleur, mon œil! C'est pas d'accoucher qui est difficile, c'est d'en être empêchée par cet horrible instrument de torture qu'est une machine à écrire. Ça s'appelle une machine, ça ne devrait pas *se mettre à renâcler comme une monture récalcitrante! Je sors d'un rodéo épique; l'Olivetti indomptée vient de m'expédier sur mon lit* et me voilà dans l'obligation de reprendre l'écriture manuscrite dans mon cahier gris et rouge pour raconter les « nouvelles aventures d'Arachné », alors que j'avais l'intention de dactylographier celles de Nane Yelle à Los Angeles… (*VP*, 127. Nous soulignons.)

Si la machine à écrire tient à l'occasion le rôle d'opposant dans la vie privée de l'écrivaine fictive, dans la sphère publique, ce rôle ingrat est dévolu au critique littéraire… comme il l'est dans la vraie vie, semble-t-il. Dans un article paru dans *la Presse* le 17 janvier 1981, Réginald Martel n'était pas tendre envers le roman de Yolande Villemaire. À son sujet, il écrivait :

> Les lecteurs et les écrivains qui sont modernes au *boutte*, savent que lire, et donc écrire, ce n'est pas un amusement. Le roman est ainsi tombé sous les diktats de la mode, raide mort. […] Le dernier ouvrage de Yolande Villemaire, *la Vie en prose*, appartient à cette catégorie de livres auxquels on refuse le nom de roman. […] il ne s'agit pas d'une histoire, mais de plusieurs, d'ailleurs difficilement identifiables tant la confusion est soutenue, et les personnages ne le sont guère plus, qui paraissent empruntés à la vie quotidienne telle que vécue, à des fins qui demeurent obscures. […] On sait seulement qu'il s'agit d'un monde de femmes surtout, appartenant semble-t-il à un milieu à la fois populaire et intellectuel, dont les créations sont un engagement poétique et politique. […] Tout cela est un jeu dont la règle reste secrète et il faut se résigner à lire la prose pour ce qu'elle est, tantôt furieusement lyrique et tantôt — volontairement banale, puisqu'il n'est pas possible d'étirer aussi lourdement l'anecdote sans le faire exprès[379].

Texte à « clés », cette forme d'écriture est insignifiante selon Martel au sens où elle « n'exprime pas beaucoup plus qu'elle-même et qu'elle ne réussit pas du tout à définir ou à décrire la modernité dont elle se réclame[380] ». Cette critique semble être de bonne guerre, pourrait-on dire,

[379] Réginald Martel, *La Presse*, 17 janvier 1981, section littérature. L'auteur souligne.
[380] R. Martel, *La Presse*, 17 janvier 1981, section littérature.

puisqu'elle avait été provoquée par Villemaire elle-même qui ne s'était pas gênée de faire de Réginald Martel un personnage de *La vie en prose* et de surcroît, un personnage *bête* au sens premier du terme, sans doute afin de remettre au critique la monnaie de sa pièce, lui qui s'en était pris au livre fétiche de la narratrice/auteure, « *French Kiss*, ce roman que Nicole Brossard a écrit pour les singes comme le disait si bien le perspicace Réginald Martel, dans *La Presse*, en 1974 » (*VP*, 207) :

> Sur ce, le téléphone sonne. C'est Solange. Pour me dire qu'à l'émission Book Club, Réginald Martel et François Hébert sont en train de commenter le livre de Pauline et celui de Noëlle. Je bondis sur l'appareil radio pour *entendre les deux épais ânonner que la poésie sonore de Pauline ne veut rien dire*, que Noëlle a quelque chose à dire, mais ne le dit pas! […] Ce serait une machination que ça ne m'étonnerait pas me dit Solange que je rappelle tout de suite après l'émission. Nous diagnostiquons *un cas de misogynie galopante,* mais vu qu'il rit aussi des textes de Julien, de X. et de Benoît, on conclut à la bêtise tout court. (*VP*, 205. Nous soulignons.)

Comme on le voit ici, le combat féministe se trouve en quelque sorte euphémisé. En effet, à compter de 1980, nul besoin de sortir l'artillerie lourde pour venir à bout d'un âne; la moquerie suffit amplement.

Dans *Ange Amazone*[381] (1982), Villemaire nous entraîne dans un espace-temps encore plus flou que dans *La vie en prose*. Huit récits se succèdent sans qu'aucun lien substantiel ne les relie les uns aux autres hormis quelques oppositions, récurrences ou répétitions[382], indique Nicole Côté. De plus, note-t-elle, l'« écriture-métamorphose » de Villemaire déjoue tous les codes attendus, « entremêlant genres (récit épistolaire, poésie, confessions), voix, tons (lyrique, ludique, incantatoire, prophétique), niveaux de langue […], collages et jeux de mots ». À cela s'ajoute une

[381] Yolande Villemaire, *Ange Amazone, roman*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1982, 99 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[382] Nicole Côté, « Ange Amazone », dans A. Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome VII : 1980-1985*, p. 38. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.

voix narrative polymorphe (âge, sexe, race, langue et époque variés)[383] qui rappelle la prose moderne de la cohorte des années 70, mais qui s'inscrit également dans la veine postmoderne par le biais d'une énonciation à la première personne. De cette poétique de la fragmentation et de l'hétéroclite, que retenir sinon le souvenir d'« une écriture merveilleusement libre, riche, inventive, qui joue de tous les registres avec une aisance déconcertante[384] », ainsi que le souligne Gilles Marcotte. Comme on peut s'en douter, les chevaux de l'œuvre sont à l'image du style qui les porte : libres, riches et originaux.

Originalité. L'« ange amazone », personnage duel, à la fois collectif et singulier, homme et femme (« Je ne suis qu'une amazone au galop parmi des armées de fantassins et de guerriers de soldats de plomb et de GI Joe. Je ne suis qu'un androgyne tantôt mâle tantôt femelle […]. » *AA*, p. 53) est marqué symboliquement par la figure du cheval[385] et auquel s'identifie la narratrice dès le premier chapitre. Évoluant en clan, les « anges amazones androgynes » passent vraisemblablement pour une « gang de freak » (*AA*, 11) aux yeux de touristes en villégiature dans l'une des îles de l'archipel d'Hawaï : « Grimpé sur une pierre, l'archange Raphael, inspiré par des devas, joue de la flûte tandis que les anges amazones androgynes armés de cymbales, de triangles

[383] N. Côté, « Ange Amazone », p. 38.
[384] Gilles Marcotte, dans R. Hamel, J. Hare et P. Wyczunski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].
[385] Amazone(s) : « 1. Femme guerrière, virile. 2. Cavalière en jupe longue. » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 77); « n. f. pl. ÉTYM. du gr. *Amazôn* « sans poitrine », du a- privatif et *mazos* « sein » [cette étymologie populaire semble fausse] Peuple fabuleux de femmes vivant dans le Caucase ou dans le N. de l'Asie Mineure ou encore en Scythie. Chasseresses et guerrières farouches vivant de pillage, elles se brûlaient un sein pour ne pas être gênées dans le tir à l'arc ou dans le maniement de la lance. Ne tolérant pas la présence d'hommes, elles tuaient leurs enfants mâles à la naissance ou les mutilaient et les gardaient comme esclaves. » (*Le Petit Robert des noms propres*, 2015, p. 73); « Peuple légendaire de guerrières intrépides, les Amazones sont appelées par Hérodote androktones, "tueuses de mâles". Ennemies farouches des hommes, elles n'entrent en relation avec eux que pour assurer leur descendance. À l'issue de leur union, visant la reproduction et dépourvue de tout désir et de tout plaisir, elles mettent les hommes en esclavage, les aveuglent ou les mutilent, quand elles ne les tuent pas purement et simplement. Dans une société où les rôles sont inversés, les hommes assurent ainsi les travaux domestiques et n'ont aucun pouvoir. Ils sont sous la domination intraitable des femmes. […] Cavalières et archères émérites, la légende prétendait qu'elles s'amputaient d'un sein pour faciliter le maniement de l'arc. Les Amazones vouaient un culte à Artémis, avec laquelle elles partageaient la chasteté — les rapports sexuels n'étant qu'un moyen d'assurer la survie de leur groupe — et la passion pour la chasse. Au plan symbolique, les Amazones représentent la société matriarcale, dans une inversion extrême des polarités féminine et masculine. Elles constituent l'archétype de la femme autonome, indépendante et castratrice. » Corinne Morel, « Amazones », *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, p. 48.

et de clochettes entonnent un hymne au soleil […]. » (*AA*, 11) Onirisme? Ésotérisme? Chamanisme? Quoi qu'il en soit, la narratrice nous entraîne dans les méandres d'une mémoire — véridique ou imaginante, la sienne ou celle d'une autre (Estelle?) — qui renaît et qui se raconte :

> Je m'avance, ange amazone androgyne la nuque transpercée par un rayon laser vert de kryptonite. […] Ange amazone androgyne *can you read my mind?* […] Ange amazone androgyne je m'avance à travers *the black ocean of reality* dans ton aura amarilla orange, le regard mauve et noyé de larmes de poussières d'étoiles. […] ange amazone androgyne traverse-moi, je n'ai pas le choix. […] Tu peux refermer les bras et prendre dans tes mains ce rayon laser vert de kryptonite pour ouvrir *the black ocean of reality*, Ange amazone androgyne avec tes cheveux en feu, sous le bleu du ciel, sous le noir du noir sous le soleil exactement, sous la voûte étoilée, sous les arcs-en-ciel tu t'avances au fond d'un cratère à des milliers et des milliers de milles d'ici et je sais que tu t'avances, ange amazone androgyne, que tu t'avances ainsi comme un arc-en-terre vers l'Atlantide. *Can you read my mind Estelle, can you read my mind?* (*AA*, p. 18-19)

Cette étrange entité figurative inspirée conjointement par les mythologies chrétienne et gréco-romaine rappelle en quelque sorte l'Euguélionne de Louky Bersianik, être réalisant la synthèse des oppositions jusqu'à atteindre un équilibre parfait du soi, le ton combattif en moins. La lecture que fait Stéphane Lépine de cette figure va dans ce sens :

> De tous les éléments disjoints d'une fiction sans cesse déconstruite, Yolande Villemaire en extrait l'aspect essentiel : le désir de connaître une réunion définitive, de retrouver ce paradis perdu où rien n'était disjoint, où l'homme et la femme (et toutes les oppositions binaires) formaient cet ange amazone androgyne dont l'unité n'était pas encore altérée[386].

Liberté. Outre la personnification originale du cheval au sein de l'œuvre par le biais de la figure de l'Ange Amazone, on remarque au sein du récit la présence du thème de la liberté associé au symbolisme érotique chevalin. En guise d'exemple, le passage suivant qui témoigne d'une sexualité libérée où se fusionnent l'homme (« Il ») et la femme (« Je »), composite textuel/sexuel d'éléments opposés complémentaires (« il me » / « je le ») et où se matérialise textuellement de

[386] Stéphane Lépine, « Ange Amazone », *Nos livres*, mars 1984, p. 34-35, dans N. Côté, « Ange Amazone », p. 39.

manière probante la prophétie formulée précédemment par l'Euguélionne (« communiquer joie et jouissance à qui je veux et accueillir joie et jouissance de qui je veux » *LE*, 373) :

> Mon homme revient de Port Moresby. Il m'a manqué. Le feu du désir monte, rouge, dans mon ventre. Nous nous tenons enlacés, immobiles, silencieux. […] J'embrasse sa bouche, son odeur, ses lèvres, sa langue, ses dents, sa salive. Il lape mon cou, mes épaules, mes seins, descend sur mon ventre, pénètre mon nombril, l'humecte avec sa salive. Il embrasse ma vulve, fait vibrer sa langue sur mon clitoris et jaillir la cyprine. J'ai envie de son pénis que je tiens long et dur entre mes mains. Je me renverse, il s'approche, se penche vers moi. Le désir me souffle, je gémis. Il fait glisser son sexe doucement entre mes lèvres. Il me pénètre, m'enlace, m'embrasse. […] Pénètre plus avant, martèle mon ventre. Plonge et touche de son gland la paroi de la matrice. Je crie de douleur et de ravissement. Il ralentit, je bondis sous lui. Je suis un tam-tam dans la nuit et le rythme m'emporte, m'enivre, que c'est bon de vivre! *Son désir* grandit, m'emplit, m'ouvre sauvagement et c'est comme s'il me berçait en même temps. *Il galope comme un cheval fou*; je suis en train de monter au ciel, son âme dans mes mains. (*AA*, 39-40. Nous soulignons.)

Richesse. Enfin, la présence du cheval au sein du récit symbolise la richesse de l'être qui se trouve en pleine possession de ses moyens : « Mon âme est un cheval en feu aux ailes en feu […]. J'avais vu mon âme. Maintenant, je l'entendais. » (*AA*, p. 50-51)

Cela étant dit, la textualité féministe forte d'une subjectivité sereine et assumée se décline de diverses manières dans les années 80, notamment par le biais de la « réécriture de l'histoire au féminin[387] ». Comme le font remarquer Boisclair et Dussault Frenette,

> [l]e déficit historique des femmes dans l'histoire est long à combler. Nombreuses sont les écrivaines qui s'y attèlent, dans deux registres qu'il est possible de distinguer. D'abord sur un mode traditionnel, à la facture littéraire plus conventionnelle, plus linéaire, en un mot : plus près de la littérature populaire. Il s'agit d'introduire un sujet féminin — fictif ou ayant existé — dans un cadre historique, pour remédier, précisément, à l'absence des femmes dans les récits historiques. Ensuite, sur un mode postmoderne : il s'agit de réécrire l'histoire en faisant entendre un sujet féminin qui s'interroge sur le phénomène : entreprise métadiscursive, donc, qui affecte les formes[388].

[387] I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 45-46.
[388] I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 45.

4.5.3.2 Réécrire de l'histoire au féminin sur le mode traditionnel : Les filles de Caleb *(1985) d'Arlette Cousture*

Issue de la première catégorie, notent les chercheuses, se trouve la trilogie *Les filles de Caleb*[389] (1985, 1986, 2003) d'Arlette Cousture, dont les premiers tomes, véritables best-sellers[390] (93 semaines au palmarès des meilleures ventes), ont donné lieu à une série télévisuelle très populaire qui a laissé sa marque dans l'imaginaire collectif[391]. L'histoire raconte sous le couvert de la fiction la vie de l'aïeule de Cousture, Émilie Bordeleau, une femme qui fut d'abord maîtresse d'école à la campagne avant de devenir mère d'une famille nombreuse.

La grande fortune de ces romans relève selon Chantal Savoie d'une « chimie particulière d'éléments formels, identitaires et socio-culturels[392] ». Comme l'ont montré les analyses de Lucie Robert (1983)[393], l'efficacité narrative de l'œuvre tient à l'amalgame de genres divers favorisant le rayonnement de ce récit protéiforme au sein d'un vaste lectorat. À la fois roman du terroir (histoire d'une fille d'habitant au tournant du XX^{e} siècle en Mauricie (l'intrigue du premier tome

[389] Nous étudierons ici le premier tome, Arlette Cousture, *Les filles de Caleb, tome I : Le chant du coq*, [Éd. originale : Montréal, Québec/Amérique, 1985], 3^{e} édition, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Continents », série Best-sellers, 1985, 528 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[390] « La prolifération des best-sellers constitue certainement l'un des traits dominants de la littérature québécoise contemporaine, et de plus en plus au fur et à mesure qu'on avance dans la période. La liste des succès ne cesse de s'allonger, grâce notamment à des méthodes de marketing efficaces et à de nombreuses adaptations pour la télévision ou le cinéma. Ces romans ont le plus souvent l'allure de sagas historiques ou familiales, comme celles de Louis Caron (*Les Fils de la liberté*, 1981-1990), Alice Parizeau (*Les lilas fleurissent à Varsovie*, 1981), Francine Ouellette (*Au nom du père et du fils*, 1984), Arlette Cousture (*Les Filles de Caleb*, 1985-86), Noël Audet (*L'Ombre de l'épervier*, 1988) ou Maryse Rouy (*Azalaïs ou la Vie courtoise*, 1995). On pourrait ajouter à cette liste le nom de Victor-Lévy Beaulieu, dont le roman *L'Héritage* (1987) bénéficie de la popularité du téléroman du même titre. Parmi ces best-sellers se distingue encore plus nettement la trilogie de Marie Laberge (*Le Goût du bonheur*, 2000-2001), qui fracasse les records de vente au Québec avec plus de 600 000 exemplaires vendus […]. » M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 542.

[391] Chantal Savoie, « Les filles de Caleb », dans A. Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome VII : 1980-1985*, p. 380.

[392] C. Savoie, « Les filles de Caleb », p. 382.

[393] Lucie Robert, « Alphonsine Moisan ou Emma Bovary? Le choix douloureux d'Émilie Bordeleau », dans Claudine Potvin et Janice Williamson (dir.), *Women's Writing and the Literary Institution/La littérature au féminin et l'institution littéraire*, p. 161-171; « Une esthétique du centre, *les Filles de Caleb* d'Arlette Cousture », dans Louise Milot et Fernand Roy (dir.), *les Figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des* Habits rouges *aux* Filles de Caleb, p. 297-238. Rapporté dans C. Savoie, « Les filles de Caleb », p. 381-382.

débute précisément à « Saint-Stanislas, comté de Champlain » au « Printemps 1892 »), roman d'amour sériel (récit des amours d'Émilie Bordeleau, institutrice, et d'Ovila Pronovost, son élève), roman de type balzacien (héroïne à la conquête du monde), roman d'apprentissage au féminin (une jeune fille entre en opposition avec la société patriarcale qui l'a vue naître) et saga populaire familiale à l'américaine (à l'histoire de la mère Émilie, racontée dans le tome I, succède celle de sa fille Blanche dans le tome II), le roman tient également au genre métaféministe en vogue dans les années 1980. Savoie explique :

> Plusieurs thèmes et caractéristiques des *Filles de Caleb* inscrivent le roman dans une tradition littéraire spécifiquement féminine. La négociation des rapports amoureux, la réalisation de soi et la conciliation travail/famille, la maternité et la filiation, le caractère féminin du rapport au temps (circulaire plutôt que linéaire) constituent autant de marqueurs de l'écriture féminine qui caractérisent les œuvres de femmes des années 1980. Au-delà des marques d'une écriture féminine, *les Filles de Caleb* constituent en quelque sorte une actualisation romanesque de la nouvelle histoire des femmes qui consiste à aborder l'Histoire du point de vue de celles qui en avaient jusqu'alors fait les frais[394].

Dans ce contexte, on devine aisément que la représentation chevaline ira dans le sens d'une valorisation du féminin dans l'œuvre. Dès le prologue du premier tome, Émilie Bordeleau est dépeinte comme une jeune fille volontaire capable de tenir tête au patriarche, « [b]ousculant l'ordre familial établi, […] revendiqu[ant], encore enfant, un juste équilibre entre les droits et devoirs masculins et féminins dans son environnement immédiat, et affirm[ant] son goût marqué pour l'instruction[395] ». Profondément attaché à « son indépendante de mule » (*FC*, 157) — « [b]ien prompte, bien imprévisible, bien orgueilleuse, bien coléreuse, bien têtue… » (*FC*, 223) —, Caleb sera toujours secrètement admiratif de « la fougue de sa fille » (*FC*, 194). Alors qu'elle enseigne dans une école de rang, la jeune fille de 19 ans (*FC*, 135) apparaît sous les traits d'une

[394] C. Savoie, « Les filles de Caleb », p. 381-382.
[395] C. Savoie, « Les filles de Caleb », p. 380.

belle femme-cheval à l'apparence féline, selon l'observation de son ex-élève de 17 ans, Ovila, de qui elle s'est entichée :

> Elle enfila sa vieille robe de chambre […] et essora ses cheveux avec une bonne serviette. Elle lança la serviette sur le dossier de sa chaise, s'assit sur le bord du lit et commença à *se démêler la crinière*. Elle détestait cela. Ses cheveux étaient tellement longs. Elle allait passer derrière le paravent pour revêtir sa robe lorsqu'elle aperçut Ovila, debout sur la dernière marche. Saisie, elle resta au beau milieu de la pièce, bouche bée, devant lui. Ses cheveux mouillaient la robe de chambre sur ses fesses et sur ses seins. Elle oublia que l'eau rendait transparent le coton léger de sa robe. […] Elle réussit enfin à parler.
>
> « Cesse tes moqueries. J'ai l'air d'un chat mouillé.
>
> *Une chatte*, Émilie, *une belle chatte*. »
>
> Cette remarque ne l'aida pas à dissiper le malaise qui la gagnait. (*FC*, 233-234. Nous soulignons.)

Cette combinatoire femme-cheval/chat, qui allie la sensualité féline à l'érotisme chevalin (connoté par le roux de « sa chevelure d'automne » *FC*, 203), sera très en vogue en littérature québécoise à compter des années 1980 (dans l'œuvre de Jacques Poulin, par exemple), en remplacement des images de femme-vache (laitière) et femme-moutonne souvent convoquées par les écrivains au cours de la première moitié du XX^e^ siècle, signe patent d'un changement des mentalités en regard du statut de la femme au sein de la société québécoise.

Cela dit, le « malaise » d'Émilie évoqué ci-haut ira croissant jusqu'à épouser la forme du désir pur, désir de l'Autre (« Elle trouva irrésistible cet homme aux épaules droites comme des piquets de clôtures, aux mains puissantes, aux pommettes saillantes et au nez aquilin qui, malgré le bleu des yeux, trahissait un mystérieux apport de sang indien. » *FC*, 156), désir réciproque (« Ovila […] voulait l'entendre respirer, sachant qu'il rêvait d'une douce folie. […] Non, il ne rêvait pas. Émilie, la belle Émilie, l'Émilie de ses rêves, était bien derrière lui. » *FC*, 156). En témoigne l'une des scènes les plus marquantes du récit (et de la télésérie) mettant en scène deux

chevaux — la jument des Bordeleau montée par l'étalon des Pronovost de Saint-Tite — personnages-doublets des amoureux Émilie Bordeleau et Ovila Pronovost qui « formaient un beau couple » (*FC*, 159) :

> Les deux animaux se flairaient. […] Ovila s'était planté à côté d'Émilie. Ils étaient aussi intimidés l'un que l'autre. […] La pouliche freina sa course et changea brusquement de direction. L'étalon en fit autant. Leur galop était impressionnant. […] La pouliche se retourna et se leva sur ses pattes postérieures. Elle commença à marteler l'étalon de ses sabots. L'étalon se défendit. Elle se calma enfin et l'étalon, renâclant, se plaça derrière elle. La pouliche trépignait. Enfin, l'étalon lui monta ses pattes sur le dos et la mordit au cou. Émilie frémit quand elle sentit la main d'Ovila exercer une toute petite pression sur sa nuque. Elle tourna la tête, le temps de se rendre compte qu'il la regardait intensément. Elle concentra ensuite son attention sur les bêtes. Ovila en fit autant. […] L'accouplement dura une heure. […] Les animaux, fatigués, avaient choisi un coin d'ombrage pour refaire leurs forces. L'impressionnante érection de l'étalon s'était résorbée. (*FC*, 154-155)

En définitive, si elle porte les habits des femmes d'antan (harnachées comme elles de « ses sous-vêtements, son cache-corset, ses jupons et sa robe » *FC*, 234), Émilie Bordeleau n'a rien d'un personnage d'époque. Arlette Cousture l'a bel et bien créée à l'image de la Québécoise autonome et indépendante des années 1980, une femme impliquée dans une relation de couple par amour, et non par devoir, en témoigne son père qui « voyait mal comment sa fille, *fringante*[396] *comme un animal de race*, pouvait passer sa vie aux côtés d'un homme dont elle devrait laver et empeser les chemises à tous les jours » (*FC*, 224. Nous soulignons).

Si l'héroïne est présentée métaphoriquement sous les traits d'un cheval fringant, l'auteure la représente également à quelques reprises dans la position de caléchière (« Ils montèrent dans la voiture, aucun des garçons ne songeant à prendre la place d'Émilie qui remit l'attelage en marche en direction du village. » *FC*, 203). En définitive, sa destinée, Émilie la tient bien en mains,

[396] Fringant : « 1. Très vif, toujours en mouvement (animal de selle). *Chevaux fringants*. 2. (PERSONNES) Dont l'allure vive et décidée, la mise élégante dénotent de la vitalité, une belle humeur. Alerte, guilleret, pétulant, pimpant, sémillant, vif. […] — PAR EXT. Allure fringante. » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 1103.

comme en témoigne cette autre scène où elle conduit pour la première fois et avec aisance[397] son propre attelage tiré par son propre cheval — la Tite, issue de l'union de la pouliche de Caleb et de l'étalon des Pronovost —, cadeaux inattendu (et improbable dans le contexte de l'époque) offert par son père. « Je sais que c'est pas dans les habitudes du monde de voir une fille équipée de même, mais me semble que pour les vingt et un ans que tu vas avoir, ça serait pratique » (*FC*, 245), dit-il en guise de justification (procédé employé par Cousture pour mieux faire accepter à son public lecteur cet anachronisme flagrant). Évidemment, Émilie sera enchantée de recevoir un tel présent, gage assuré de l'accroissement de son autonomie et, partant, de son indépendance. Sa joie se reflètera d'ailleurs dans les soins qu'elle s'empresse de prodiguer à sa bête : « Émilie avait tenu à atteler elle-même sa bête. Elle avait brossé et rebrossé sa pouliche en lui parlant doucement à l'oreille. Elle savait que la plupart des gens trouvaient qu'il était idiot de s'attacher à un animal, mais ils pouvaient bien braire. En quelques minutes, elle s'était liée à sa Tite. » (*FC*, 245-246)

Si la connivence qui s'installe entre Émilie et la Tite rappelle l'affection éprouvée par l'habitant mis en scène dans les récits régionalistes du début du XX^e^ siècle, signe de la présence en filigrane de l'intertexte du terroir, elle s'apparente également à celle qui se développe invariablement entre les chevaux et les héroïnes de la littérature populaire équestre destinée à un public jeunesse féminin, genre littéraire qui s'ajoute à la liste des influences génériques que l'on retrouve dans *Les filles de Caleb* telle qu'établie par Lucie Robert.

[397] En ballade avec Émilie, sa cousine la met au défi de la décoiffer : « [S]i tu réussis à faire partir m-mon chapeau au vent, c'est que tu mènes comme un homme. » (*FC*, 247) Au terme du périple, cette dernière se doit d'admettre le talent de sa parente : « Une chance qu'il vente un peu, p-parce que je dirais que tu mènes bien. » (*FC*, 247)

4.5.3.3 Réécrire de l'histoire au féminin sur le mode postmoderne : **Maryse** *(1987) de Francine Noël*

Maryse[398] (1987) de Francine Noël met en scène des personnages évoluant à une période de l'histoire du Québec marquée par les luttes linguistiques, la Crise d'octobre, la montée des mouvements de gauche, les débats sur l'avortement, la refonte du système d'éducation, etc. Le thème du féminisme y est également abordé. Notre intérêt se porte ici sur cet aspect de l'œuvre, et plus particulièrement sur les éléments du récit qui la rattachent au courant scriptural métaféministe[399].

Tout en inscrivant son roman dans le prolongement des écrits féministes modernes de la décennie 1970, — notamment par l'exploitation de thèmes similaires : partage des tâches dans le couple, accessibilité des femmes aux études, au marché du travail et à la politique, rapports entre femmes, etc.[400] —, Francine Noël, plutôt que d'opter pour une narration polyphonique, plurielle et éclatée comme l'avaient fait ses devancières[401], choisit d'effectuer un retour à la lisibilité[402], convoquant une voix narratrice omnisciente pour raconter l'histoire de l'héroïne du point de vue de cette dernière. Par ailleurs, la mise en scène de la quête d'émancipation de Maryse est l'occasion pour l'auteure de traiter de la réalité des femmes québécoises (celle des hommes également) de l'époque de la Révolution tranquille. sans jamais s'appesantir sur aucune thèse

[398] Francine Noël, *Maryse*, [Éd. originale : Montréal, VLB éditeur, 1983], Montréal, VLB éditeur et Francine Noël, 1987, 437 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[399] Bernadette Kadiobra Kassi, « Maryse », dans A. Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome VII : 1980-1985*, p. 588.
[400] B. Kadiobra Kassi, « Maryse », p. 588.
[401] B. Kadiobra Kassi, « Maryse », p. 588.
[402] « [C]e texte savoureux, à plus d'un titre, ne met pas strictement en relief la question d'une écriture au féminin. Il privilégie au contraire "l'écriture accessible, coulante, non expérimentale". Pour l'auteure, le féminin surgit par l'écriture, sinon dans l'écriture — en soulignant la non-visibilité des femmes —, et non dans la pratique d'un langage scripturaire au féminin (prônée par les féministes, telles Louky Bersianik, Nicole Brossard, France Théoret, à une certaine époque). » B. Kadiobra Kassi, « Maryse », p. 589.

féministe. Enfin, le roman relève d'une esthétique « résolument postmoderne[403] », comme le souligne André Lamontagne, Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette. Dans l'espace de 41 chroniques, l'auteure nous raconte le parcours de vie de Maryse O'Sullivan depuis l'époque de ses études en « littérologie » jusqu'à son accession au marché du travail comme enseignante au cégep. Dans sa « Lettre à Maryse » qui tient lieu de préface, Lise Gauvin souligne d'autres traits de l'œuvre qui peuvent se rattacher au courant postmoderne :

> [L]e sens de la fresque et de la chronique, le rapport implicite à l'histoire, le cadre résolument urbain, l'intégration de la langue parlée, les ruptures de ton, et surtout l'attention au détail, aux petites choses de la vie courante, soit l'intelligence du quotidien […] le regard microscopique vers l'objet, le mouvement infime, le fragment [qui] donne lieu à de curieux échanges entre réalisme et fantastique[404].

Enfin, un autre trait du récit typique de la postmodernité à souligner et non le moindre : son caractère intertextuel. Selon Julia Kristeva qui emprunte la notion au sémioticien russe Mikhaïl Bakhtine, l'intertextualité renvoie à l'idée que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte[405] ». Ainsi que le note Bernadette Kadiobra Kassi, le roman *Maryse* « regorge non seulement de citations explicites ou d'allusions à des auteurs nationaux ou internationaux […], mais aussi de pastiches du jargon universitaire et des méthodes et théories littéraires[406] ». Lise Gauvin parle pour sa part d'un « art de citer sans citer, de continuer la trace des romans qui l'ont précédé, de leur répondre, de

[403] André Lamontagne, « Être ou ne pas être postmoderne au Québec », Liberté [En ligne], vol. 37, no 4, août 1995, p. 42, https://id.erudit.org/iderudit/32321ac (page consultée le 18 octobre 2017). À ce sujet, Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette écrivent : « [L]'alternance des chroniques datées et des "chroniques floues" du roman Maryse de Francine Noël (1983), renv[oient] respectivement à la détermination temporelle traditionnelle et à l'incertitude postmoderne […]. » I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », p. 43.
[404] Lise Gauvin, « En guise de préface : Lettre à Maryse », dans F. Noël, *Maryse*, p. 10.
[405] Julia Kristeva, *Séméiotikè : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969, p. 85, dans Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », [1992] 2001, p. 47.
[406] B. Kadiobra Kassi, « Maryse », p. 588.

rectifier l'éclairage et, ce faisant, de modifier le sens[407] ». Du point de vue qui est le nôtre, il est intéressant de noter que dans le roman, la représentation chevaline tient pour une large part à cette foisonnante intertextualité[408]. Afin de signaler le rapport inquiet qu'entretient la protagoniste avec le monde et certains êtres qui l'entourent, l'auteure convoque à répétition la figure du quatrième cavalier de *l'Apocalypse*[409] et son « cheval de la mort » (*M*, 130) dont la première apparition date de « Septembre 1969 » :

> Cette nuit-là, elle apporta la Bible de Coco dans sa chambre et parcourut l'Apocalypse en entier, figée d'horreur, mais fascinée. Sur les quatre heures du matin, à la hauteur de sa fenêtre, elle crut voir passer les quatre cavaliers de saint Jean sur leurs chevaux écumants. Au quatrième, qui figurait la mort verte, elle ferma les yeux. Elle ne dormit pas avant l'aube. (*M*, 55)

C'est dans le deuxième chapitre intitulé « Le cheval pourpre » que cette figure est investie d'une signification toute personnelle par Maryse. Dès lors y seront associées toutes ses fragilités, ses peurs, ses insatisfactions. Dans une « chronique floue » non datée (écrite entre le 17 octobre 1970, jour de l'exécution du ministre Pierre Laporte par des terroristes felquistes, et le 8 mars 1971), la figure du cheval mortifère réapparait à la suite du départ de Michel, son amoureux prorévolutionnaire qui va se cacher « dans un Tourist Rooms, chez maman, je ne sais pas » (*M*, 128) afin d'éviter d'être inquiété par les autorités : « Elle se réveilla, seule au milieu de la nuit […]. Elle resta immobile dans son lit, à l'écoute, évitant de regarder par sa fenêtre, de peur d'y apercevoir le quatrième cavalier de l'Apocalypse, l'ange de la mort hideuse. Puis, comprenant qu'elle ne dormirait plus, elle se leva et essaya d'écrire. » (*M*, 129) L'absence de son partenaire

[407] L. Gauvin, « En guise de préface : Lettre à Maryse », p. 10.
[408] Intertextualité en lien spécifiquement avec le cheval : « John Wayne-the-great » et les cowboys (*M*, 44); le film *They Shoot Horses Don't They?* (*M*, 367)
[409] Apocalypse : « 1. *L'Apocalypse* : dernier livre du Nouveau Testament, attribué par l'Église à saint Jean l'Évangéliste, riche en visions symboliques, prophétiques et eschatologiques. *La bête, les quatre cavaliers de l'Apocalypse*. […] 2. PAR EXT. Fin du monde […]. » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 113.

de qui elle est affectivement dépendante lui inspire un « *POÈME TRISTE* » hanté par « le cheval de la mort », signe évident de son sentiment d'inadéquation dans cette relation en porte-à-faux :

> Tu es parti, mon amour,
> […]
> Je ne serai jamais la déesse rouge
> De cette révolution avortée.
> Je ne suis même pas politisée.
> Tu es parti et je reste seule
> […]
> Et j'espère ton pas dans la rue.
> Mais ce n'est pas toi, ce n'est jamais toi.
> *C'est le sabot lourd du cheval de la mort que j'entends.*
> *Je ne sais pas le dompter.*
> *Je ne suis pas l'écuyère fougueuse*
> […]
> Et j'ai peur. Et je t'aime. Et je tremble. » (*M*, 130. Nous soulignons.)

De chapitre en chapitre, la figure du sombre cheval réapparaît périodiquement pour signaler la graduelle transformation de la protagoniste qui s'émancipe de plus en plus. En « Novembre 1971 », alors qu'elle garde l'enfant de son amie Marie-Thérèse, la bête surgit au moment où Maryse écoute le disque de Leonard Cohen (à noter ici la rencontre de deux intertextes) :

> La chanson disait : […] "Que s'éloigne la maure aux dents vertes. Toute la nuit, mon enfant, dort légèrement." […] La mort avait, pour les femmes espagnoles fatiguées de veiller, les traits funestes d'une gitane aux dents vertes! Vertes *comme le quatrième cavalier de l'Apocalypse qui, lui aussi, rôde sous les fenêtres pour s'emparer des corps des vivants*. […] Maryse repoussa *l'image du cavalier de l'Apocalypse*; Gabriel était trop fragile pour lui. (*M*, 188. Nous soulignons.)

Puis en « Février 1972 », Maryse apprend que Michel l'a trompée pendant qu'elle était malade. Cette trahison l'amène à écrire « un poème plein de sang, de solitude et de nuit où déferlait comme un raz-de-marée le quatrième cavalier de l'Apocalypse » (*M*, 204) dont voici un fragment :

Et *j'entends courir le cheval de quatre heures*
dont la tête furieuse emplit tout le ciel.
Il est pourpre et hagard
et cependant muet comme ma voix. (M, 204. Nous soulignons.)

« Premier mai 1972 », Maryse rapporte qu'elle a avoué à son ami François sa peur « de vieillir, de [s]e défaire, de [s]e déformer avant qu'il [lui] soit arrivé quelque chose, sans avoir été aimée, sans avoir vécu » (*M*, 230). François se veut réconfortant. « La maure aux dents vertes est morte, n'y pense plus, dit[-t-il]. *Le cheval de quatre heures est mort aussi* […]. » (*M*, 231. Nous soulignons.) De retour chez elle, Maryse se sent apaisée. Elle écrit un doux poème. Néanmoins, ses craintes finissent par ressurgir, comme en témoigne sa chronique de « Décembre 1972 » où elle avoue « n'av[oir] toujours pas dompté le cheval de quatre heures » (*M*, 251).

Dans son récit du « Quatorze février 1973 », Maryse raconte que Michel l'a laissée seule (« [l]e soir de la Saint-Valentin, tu parles! » *M*, 261) pour aller à un party où « [l]es conjoints sont pas invités » (*M*, 261). Qu'à cela ne tienne! Elle invite le garçon de table de *la Luna de papel*, Manolo, à passer la soirée avec elle (« Ils étaient allés chez Marité […], ils avaient fait l'amour… » *M*, 261). Alors que cette expérience libératrice lui donne « l'impression d'être redevenue elle-même » (*M*, 263), « [l]'idée qu'elle n'avait pas vu passer le cheval de l'Apocalypse [l'] effleur[e] » (*M*, 264). Le « maléfice » qui l'attachait maladivement à Michel se trouve rompu. Cependant, elle vit toujours avec lui. À la fin de l'année, ils reçoivent des amis la veille de Noël. Déçue du déroulement de la soirée et du comportement de son conjoint (« Les Crête furent les derniers à partir, avec Lemire. Maryse voulait les assassiner. En plus, Michel avait passé toute la soirée à coller Elvire. » *M*, 322), elle rapporte dans sa chronique du « Vingt-quatre décembre 1973 » qu'elle « se coucha quand ils furent tous partis, au petit matin, longtemps après la venue du cheval blême et apocalyptique » (*M*, 322).

Un soir de « Juin 1974 », sa sœur Maureen lui téléphone pour lui annoncer le décès de son père, cet « âne-père » (*M*, 141, 424) doux et docile qu'elle avait tant aimé dans l'enfance, mais qui un jour était disparu de leur vie, sans raison. En vérité, ce père absent n'avait pas été pour elle l'homme qu'elle aurait désiré qu'il soit : « Je ne suis que la fille du pauvre Tommy O'Sullivan. / […] Tommy O'Sullivan n'était pas scolarisé. / Tommy O'Sullivan n'a peut-être jamais existé. / Je suis peut-être même apocryphe. / Je suis la fille de personne. » (*M*, 130). Au moment de l'appel, Michel est plongé dans un livre; de son côté, Maryse « assist[e], seule, à cette apocalypse » (*M*, 348). Prétextant qu'elle manque d'air, elle sort, prend la voiture et roule en « direction du Nord » (*M*, 350). Débute alors pour elle un long travail de deuil, deuil du père, mais également deuil de soi, de cette Maryse emportée dans le tourbillon apocalyptique. À son retour à Montréal,

> il était près de quatre heures et, dans le ciel blanchissant, *elle ne vit pas passer le quatrième cavalier de l'Apocalypse*. François devait avoir raison : *le cavalier de la mort était peut-être mort à son tour* et comme Tommy O'Sullivan, il ne reviendrait plus. Jamais. […] l'idée de la mort de Tommy O'Sullivan ne la quitta plus; c'était cela, sa fin de monde. La fin d'un certain monde. Plus rien n'avait d'importance et elle se sentait capable de tout faire sauter. (*M*, 350-351. Nous soulignons.)

Dans une « Chronique floue » écrite entre septembre et décembre 1974, Maryse rapporte qu'elle est déménagée dans un logement près du Parc Lafontaine :

> L'appartement était au troisième étage, très haut dans les arbres dont les feuilles dorées commençaient à tomber. Immédiatement, Maryse s'y sentit en sécurité, inatteignable, comme à l'abri du cheval au cri pourpre et des autres visiteurs louches de la nuit. Elle sut que là, peut-être, en paix, elle pourrait faire quelque chose, écrire. (*M*, 380)

Le suicide d'une jeune éducatrice de sa connaissance rapporté dans la chronique « Trois jours de mai 1975 » viendra néanmoins ébranler Maryse au point de faire ressurgir momentanément dans son esprit le « pâle cheval de quatre heures » (*M*, 398). Mais de manière générale, les choses vont

mieux pour elle. Elle écrit beaucoup et régulièrement « dès que son enseignement et les réunions syndicales lui laiss[ent] un moment » (*M*, p. 418), écrit-elle dans une « Chronique floue » rédigée entre juin et août 1975. Cet été-là, Maryse passe un mois à la mer en compagnie de son amie MLF pour poursuivre l'écriture d'une pièce de théâtre portant sur des vies de femmes :

> Sa mère était pauvre, […] c'est cela qu'elle mettrait dans son spectacle intitulé provisoirement : *Fragments des vies posthumes de Rosirène Tremblée, muette et morte-née*… À mesure qu'elle travaillait le texte, d'innombrables personnages de femmes se levaient sous sa plume, sortant de l'oubli et du silence. (*M*, 420)

À ce point de sa vie, le cheval de la mort a définitivement ressuscité, prenant par la magie de l'écriture une forme nouvelle, celle d'un cheval libéré à l'image de la femme désormais libérée qui le chevauche passionnément :

> Elle sortit marcher sur la grève, dans la marée montante. […] Elle voyait dans l'écume pâle des flots, des chevaux ardents qui n'évoquaient plus rien de la mort et de la peur. Chacun de ces chevaux était monté par un de ses ancêtres, une de ses aïeules, qui souriaient. Le plus grand des chevaux avait comme cavalière Irène Tremblay, au temps de ses dix-huit ans; son visage était enflammé, elle chantait une chanson démesurée et sans fin et, au fond de ses yeux agrandis, on voyait les signes d'une obscure intelligence. Irène était devenue telle qu'elle aurait dû être, si la vie lui en avait laissé la chance… Maryse revint vers le chalet, fouettée par l'air salin, épuisée et contente : elle venait de trouver la fin de sa pièce. (*M*, 419)

Ainsi se trouve réécrite l'histoire au féminin, l'histoire des femmes de la famille de Maryse, et par le fait même, cette des femmes québécoises du XX^e^ siècle.

*

Gagnés au prix de chaudes luttes, les acquis de la révolution féministe des années 1960 à 1990 au Québec sont nombreux. Désormais, on reconnaît socialement et juridiquement aux

Québécoises le droit au travail, à la création artistique et à la liberté sexuelle[410], entre autres choses. Si la première vague d'écriture féministe visait à changer les mœurs en regard du statut de la femme et à renouveler les manières d'écrire au féminin[411], la seconde vague permettra d'exprimer la féminité sur un mode qui n'est plus défensif, mais plutôt empreint d'ouverture et d'accueil bienveillant de soi et de l'Autre. En définitive, les écrivaines qui s'étaient d'abord investies dans un combat pour la défense et la reconnaissance du féminin au sein de la société en sont venues à adopter une posture scripturale tendant à l'« universel », selon le terme de Boisclair et Dussault Frenette, l'enjeu n'étant désormais plus la lutte, mais son dépassement. Par la force et la créativité de leur plume, les femmes ont transcendé la représentation traditionnelle de la femme-objet[412] afin de faire advenir des personnages féminins au statut de sujet agissant et libre. Comme nous le verrons maintenant, ce processus émancipateur se reflète dans l'œuvre d'Anne Hébert à travers la figure chevaline partout associée au personnage féminin.

4.5.4 Femme-cheval / Femme à cheval
La fuite spectaculaire des amazones hors du pacage des cavales : analyse de la performativité narrative du personnage féminin dans l'œuvre d'Anne Hébert

Dans les récits d'Anne Hébert, nombreuses sont les descriptions qui prêtent aux femmes des caractéristiques propres au cheval, comme le souligne France Nazaire Garant : « Dents de

[410] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 82.
[411] L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 80.
[412] Dans une étude portant sur la représentation de la femme dans trois romans signés par des hommes, Jacques Godbout (*Un couteau sur la table*), Hubert Aquin (*Trou de mémoire*) et Victor-Lévy Beaulieu (*Jos Connaissant*), Lori Saint-Martin conclut que « [d]ans tous les cas, on retrouve *une vision de la femme objet* et provocatrice du désir / bête obsédée par la sexualité / instrument permettant à l'homme d'élite d'affirmer sa supériorité au moyen de la violence. » Lori Saint-Martin, « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et Images* [En ligne], vol. 10, n° 1, automne 1984, p. 109, https://id.erudit.org/iderudit/200460ar (page consultée le 19 mai 2018). Nous soulignons.

cheval. Air de cheval. Les femmes ont des airs de cheval[413]. » La forte prévalence de cette caractérisation au sein des textes a inspiré à Henri-Paul Jacques le terme « femme-cheval[414] » pour désigner certains personnages féminins de l'œuvre, mais cette désignation date de 1982. Depuis, d'autres personnages féminins sont apparus. Si plusieurs exégètes ont commenté dans leurs études les diverses représentations du cheval chez Anne Hébert, aucune d'entre elle n'a permis d'établir un portrait d'ensemble de cette considérable horde de femmes-cheval qui traverse d'un bout à l'autre les contrées narratives de l'imaginaire hébertien. En effet, la figure du cheval, qui apparaît dans toutes les œuvres narratives du corpus, est directement liée à un personnage féminin dans dix de ces onze fictions. Autrement dit, la figure chevaline conjuguée au féminin se trouve partout, sauf dans *Le Premier jardin* (1988).

Loin d'être une coquetterie artistique, cette combinatoire femme/cheval joue un rôle essentiel au plan narratif, les divers types de représentations chevalines de l'œuvre conférant aux héroïnes un plus ou moins grand pouvoir de définition et d'affirmation de soi dans le cadre de leurs interactions avec autrui. C'est principalement à la lumière de la théorie performative de genre[415] fréquemment convoquées en études littéraires féministes que nous souhaitons examiner la question, et plus particulièrement la notion d'*agentivité* que Marie-Ève Lang définit comme « la capacité d'agir de façon compétente, raisonnée, consciencieuse et réfléchie[416] ». Ce cadre

[413] France Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais (Université Laval. Centre de recherche en littérature québécoise) », n° 7, 1988, p. 143.
[414] Henri-Paul Jacques, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », *Voix et Images* [En ligne], vol. 7, n° 3, 1982, p. 452, https://id.erudit.org/iderudit/200340ar (page consultée le 8 mai 2014).
[415] Inspirée par les travaux de Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, 1990.
[416] S'inspirant des propos de Smette, Stefansen et Mossige 2009, p. 370. « Bref, ajoute Lang, [le concept d'agentivité] renvoie, d'une part, à l'idée d'action et, d'autre part, à l'idée de responsabilité — on démontre donc une part d'agentivité lorsque l'on se sent "agent" ou "agente" de ses propres actions (Bulot, Thomas et Delevoy-Turrelu 2007, p. 603). Ce concept est aussi lié au contexte : l'agentivité et les occasions de l'exercer son régies et construites par les structures sociales (White et Wyn 1998, p. 314). » Marie-Ève Lang, « L'"agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes* [En ligne], vol. 24, n° 2, 2011, p. 190, https://id.erudit.org/iderudit/1007759ar (page consultée le 17 février 2017).

théorique nous permettra de mieux documenter les trois grandes tendances signifiantes qui se dégagent de ce vaste de représentations duelles en regard des divers degrés de performativité narrative du personnage féminin : la femme-cheval dominée, la femme-cheval dominante et l'Amazone, enfin, la cavalière. Précisons en terminant que font l'objet d'analyse tous les personnages féminins associés à la figure du cheval qui se trouvent dans les récits suivants : *Le torrent*[417] (1950), *Les chambres de bois*[418] (1958), *Kamouraska*[419] (1970), *Les enfants du sabbat*[420] (1975), *Héloïse*[421] (1980), *Les fous de Bassan*[422] (1998), *L'Enfant chargé de songes*[423] (1992), *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*[424] (1995), *Est-ce que je te dérange?*[425] (1998), *Un habit de lumière*[426] (1999).

[417] Anne Hébert, *Le torrent*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1950], Montréal, BQ, 1989, 175 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[418] Anne Hébert, *Les chambres de bois – roman*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1958], Paris, Éditions du Seuil, 1996, 171 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[419] Anne Hébert, *Kamouraska,* roman, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 249 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *K*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[420] Anne Hébert, *Les enfants du sabbat*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1975], Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1995, 186 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ES*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[421] Anne Hébert, *Héloïse – roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 123 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *H*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[422] Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1982], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998, 249 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[423] Anne Hébert, *L'Enfant chargé de songes – roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1992, 158 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ECS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[424] Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais – récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995, 89 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[425] Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange? – récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 137 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ED*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[426] Anne Hébert, *Un habit de lumière – roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 136 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HL*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4.5.4.1 Soumission et conformisme : la femme-cheval dominée

Henri-Paul Jacques est sans doute l'un des commentateurs de l'œuvre qui s'est attardé le plus longuement à décrire la « femme-cheval ». Selon lui, « chez Anne Hébert, la femme est à l'occasion comparée et même assimilée au cheval, à la jument, à la pouliche, quand ce n'est pas à l'âne[427] ». Il poursuit : « Non seulement la femme est-elle occasionnellement comparée ou assimilée au cheval […], mais elle en a encore souvent les attributs[428]. »

La première catégorie de personnages féminins, dont l'archétype serait la « femme-cheval dominée », regroupe les protagonistes dont l'existence se caractérise par la dépendance affective, la subordination, la passivité ou l'abnégation. Au plan formel, elles empruntent tout un lot d'attributs au cheval, principalement les traits physiques de l'animal : crins, encolure, poitrail, croupe, organe de la vue. On observe également la représentation de certaines actions chevalines, mais il s'agit dans tous les cas, sur le plan sémiotique, d'un *faire* bien modeste. Les allures de la cavale, plutôt conventionnelles, demeurent relativement modérées (se dandiner, trottiner, quitter au galop).

La représentation féminine/chevaline est donc en quelque sorte associée à l'idée de « sexe[429] » féminin, c'est-à-dire fondée sur des déterminismes physiologiques. L'effet pervers de ce type de description caractérielle consiste en somme à *animaliser* la femme. Dans ce premier cas de figure donc, il semble possible de conclure que sur le plan symbolique, c'est la fonction

[427] H.-P. Jacques, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », p. 452.
[428] H.-P. Jacques, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », p. 454.
[429] « Depuis Simone de Beauvoir, on distingue dans les recherches féministes le sexe du genre : le sexe, masculin ou féminin, fait référence à l'anatomie, alors que le genre — ce qui fait que nous agissons comme un "homme " ou "une femme" — est considéré comme un construit social. Les interactions du monde du travail, de la sphère domestique et de la société en général sont donc politiquement et culturellement chargées; selon la théorie des "scénarios" de genre (*gender script*), les hommes, les femmes, les adolescents et les adolescentes ainsi que les enfants agiraient conformément à certaines normes sociales qui prescrivent les comportements "acceptables". » M.-È. Lang, « L'"agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », p. 189.

spéculaire du cheval qui prévaut, « [s]péculaire, dans la mesure où l'Autre représente un double psychique du personnage […][430] ». Autrement dit, le personnage féminin de cette première catégorie est une *femme bête*. Selon le dictionnaire, « bête » signifie « [ê]tre vivant mobile dépourvu de ce qui caractérise l'être humain, par exemple, la fonction symbolique, le langage articulé[431] ». Si les bêtes sont sans mots, la femme-cheval dominée, elle, est sans parole. Cela est problématique, car « [q]ui contrôle les mots maîtrise l'essentiel : la pensée et l'action[432] ». On remarque en effet que les femmes-cheval dominées ne font montrent ni d'une parole performative ni de « performance du corps[433] ». Toute empêtrées qu'elles sont dans leur *être* chevalin, et par conséquent incapable d'entrer dans une sémiotique du *faire*, elles végètent, elles « se dandide[nt] » (*K*, 37).

Qui sont-elles, ces femmes-cheval dominées? Premier constat : ces protagonistes occupent souvent un rôle de subalterne. Dans *Kamouraska*, par exemple, le cou de la domestique Florida ressemble étrangement à celui d'un cheval selon Élisabeth : « Cette longue encolure courbée qu'elle a Florida » (*K*, 29). Elle ira même jusqu'à lui trouver « [u]n air de cheval de corbillard » (*K*, 29), qui n'est certes pas sans rapport avec son rôle de femme de service assignée aux corvées mortifiantes. Dans le même registre, on peut lire la dégradation du personnage alors que de cheval elle devient âne : « Florida […] se dandine, bâtée de légumes et de fruits, pareille à un âne. » (*K*, 37) Dans *Les Chambres de bois* « […] la servante penchait vers [sa maîtresse] un visage impassible, un poitrail pailleté d'épingles » (*CB*, 151-152). Henri-Paul Jacques précise que

[430] Janet M. Paterson, « Figures de l'Autre dans *Kamouraska* », dans Madeleine Ducrocq-Poirier (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 247. L'auteure souligne.
[431] Dictionnaire de langue, *Antidote 9*, 2015.
[432] Pierre Hébert, *La nouvelle université guerrière*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Interventions », 2001, p. 19.
[433] Sandrina Joseph, *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal, XYZ éditeur, 2009, dans Lori Saint-Martin, « Chroniques. Fugueuses, injurieuses, mimétiques », *Voix et Images* [En ligne], vol. 36, n° 1, automne 2010, p. 151, https://id.erudit.org/iderudit/045242ar (page consultée le 8 mars 2017).

« [c]ette image de femme-cheval est presque toujours une image maternelle, même quand il s'agit des servantes[434] ».

Deuxième constat : hormis les domestiques, ce sont des épouses non épanouies n'ayant que peu de contrôle sur leur vie qui sont porteuses des traits chevalins. Dans les *Chambres de bois*, on peut lire « il frappa la fille au visage avec les longs crins noirs empoignés comme des fouets » (*CB*, 36). Ce second extrait concerne Catherine, protagoniste centrale du roman, une jeune femme qui « subit son destin, au lieu de prendre l'initiative[435] » et que Michel « modèle à sa guise dans le sens de l'effacement et de la mort ». Personnage doté de peu d'agentivité, elle est une véritable anti-héroïne au sens où elle « n'a pas la forte personnalité de Lia (personnage d'emblée "romanesque"), et elle se considère volontiers comme la servante des "enfants du seigneur"[436] ». En somme, même si elle s'émancipe à la fin du roman en quittant son mari et en refaisant sa vie, le « processus de libération » a été « vécu en quelque sorte passivement, ou inconsciemment[437] ».

Puis il y a Élisabeth Rolland qui dès l'incipit de *Kamouraska* se compare elle-même à un petit âne qu'on manipule, ce qui traduit sa frustration d'être assujettie aux contraintes du conformisme social et de la nécessité de préserver sa réputation au sein de la société petite-bourgeoise : « L'honneur. La belle idée fixe à faire miroiter sous son nez. La carotte du petit âne. La pitance parfaite au bout d'une branche. Et le petit âne affamé avance. » (*K*, 9)

---

[434] H.-P. Jacques, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », p. 454. En somme, Florida de *Kamouraska* et la servante des *Chambres de bois* renvoient toutes deux à cette « bête de somme » dont parlait Nazaire Garant dans le chapitre sur les « chevaux du travail quotidien » de son ouvrage. F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève […]*, p. 21.

[435] André Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 2000, p. 85. La prochaine citation se trouve à la même page.

[436] A. Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, p. 63.

[437] A. Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, p. 63.

Dans *Héloïse*, Christine, toujours en attente de son amoureux et de la gratification conjugale que ce dernier peut lui procurer, « s'éloigne, bâtée de fruits et de légumes » (*H*, 113). France Nazaire Garant, se référant au bruit des « sabots » de Christine qui « horripile » Bernard (*H*, 31), avance l'interprétation qu'il évoque « le bruit des chaînes, de la tradition, de l'ordre et de la mécanique[438] », ce qui va dans le sens de notre interprétation de femme-cheval « dominée ».

Est-ce que je te dérange? raconte l'histoire sordide de Delphine, une jeune fille perdue, « détraquée et pathétique[439] ». Comme le soulignait avec justesse Daniel Marcheix[440], Delphine établit elle-même un rapprochement entre sa rencontre avec Patrick Chemin, l'homme qu'elle aime et dont elle suivra toujours les traces en vain, et son autoportrait : « Un vrai cheval à l'épouvante. En plus petit. En moins fort. […] Un tout petit cheval à l'épouvante. » (*ED*, 119) C'est bien ici le portrait type de la femme-cheval dominée, un portrait qui se rapproche de celui des servantes serviles ou des épouses éplorées.

Par ailleurs, Henri-Paul Jacques a relevé dans son étude le champ lexical du regard qui contribue à renforcer l'association femme et cheval. Dans *Les Enfants du sabbat*, c'est la supérieure du couvent des Sœurs du Précieux-Sang qui est porteuse de ce trait : « Son bel œil de cheval » (*ES*, 21), « Ses gros yeux de cavale affolée » (*ES*, 61), « Ses yeux de cavale folle » (*ES*, 179), « son regard chevalin » (*ES*, 130). Cependant, mère Marie Clotilde n'est pas la seule religieuse à avoir une parenté avec l'espèce, comme le souligne le critique en citant cet extrait : « Ne vous effarouchez pas, mes sœurs. Avant de quitter la pièce au galop […] » (*ES*, 150)[441]. La

[438] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève […]*, p. 115.
[439] A. Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, p. 245.
[440] Daniel Marcheix, *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, p. 208.
[441] H.-P. Jacques, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », p. 454.

mère supérieure et les religieuses forment ensemble un groupe de femmes-cheval qui représente l'institution religieuse dans son aspect sectaire et aliénant, d'où le motif de la folie qui surgit, comme en témoigne la fuite des cavales, ces dernières agissant ici comme des proies prises de panique.

Enfin, l'étude du premier ensemble de personnages féminins se termine avec la seule femme-cheval du *Torrent*. Ce cas intéresse tout particulièrement puisqu'il s'agit d'un type hybride de femme-cheval marquant bien la transition entre la première et la seconde catégorie, le personnage de Délia, « cette grande mule de Métisse » (*LT*, 133) de la nouvelle « Le grand mariage ». Comme on le sait, la mule est une figure duelle, un « hybride femelle de l'âne et de la jument (ou du cheval et de l'ânesse), généralement[442] ». Ce personnage féminin d'exception chevauche à la fois le premier ensemble, celui de la femme-cheval dominée, notamment pas son côté soumis au sort malheureux qui lui est réservé dans l'histoire (en un mot, elle est trahie par son conjoint du Grand Nord, Augustin Berthelot, qui, malgré sa promesse de la marier, épouse « une jeune femme de la haute société » *LT*, 144) et le second ensemble, celui de la femme-cheval dominante, de par sa volonté farouche de vivre avec son amant, coûte que coûte, même au prix de l'humiliation d'entrer au service de Marie-Louise de La Chevrotière, l'épouse de Berthelot. Ce *vouloir* se traduit par un « silence obstiné » (*LT*, 144) empreint « de révolte et de mépris » (*LT*, 144), et par un « grand cri de revendication » (*LT*, 145). L'« énergie » (*LT*, 143) que cette femme duelle (Blanche/Amérindienne; jument/âne) investit dans son aventure amoureuse suscite l'admiration d'Augustin. Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette avaient d'ailleurs noté que « la femme métisse […], démunie de tout, offre un contraste qui

[442] *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p.1653.

"négativise" la Blanche bourgeoise[443] », épouse de Berthelot. Malgré les traits dominants du personnage, il n'en demeure pas moins que la quête d'un amour authentique et d'un don de soi réciproque se trouve avortée, comme en témoigne la « résolution désespérée » (*LT*, 146) que Délia prendra en allant vivre sous le toit de son amant, oxymore qui trahit l'ambivalence du personnage oscillant entre l'abnégation et l'agentivité.

4.5.4.2 Agression, transgression et altérité : de la femme-cheval dominante à l'amazone

Dans une forte proportion, les personnages féminins de cette catégorie sont femmes-cheval, mais il s'agit maintenant de femmes-cheval dominantes dans la mesure où, *primo*, leur *être* chevalin renvoie à des traits physiologiques associés plus fréquemment aux fonctions sexuelles (ventre, croupe), et *secondo*, l'*être* chevalin féminin s'arrime à un *faire* beaucoup moins neutre que dans la première catégorie. Ce dernier connote désormais l'émergence de désirs pulsionnels à assouvir, ce que traduisent des allures plus créatives ou poétiques. Par exemple, la « prestance des vierges indomptées » (*K*, 10), « l'imagination la bride sur le cou » (*K*, 99), « son ventre et sa croupe s'agitent frénétiquement » (*ES*, 59). À ces caractéristiques chevalines propres à la fois à l'*être* et au *faire* de l'équidé se conjugue une caractérisation quant à leur rôle social toujours marqué par la différence, ce qui, de ce fait, leur confère un statut de personnage marginal.

Encore ici, la représentation féminine demeure d'abord associée à l'idée de « sexe féminin », c'est-à-dire fondée par un déterminisme biologique irrévocable. Cependant, par son

[443] Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette (dir.), *Sexualité(s) dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Les Éditions Université de Sherbrooke, coll. « Les cahiers d'Anne Hébert », n° 14, 2015, p. 98.

côté transgressif qui s'affirme de plus en plus nettement, cette représentation se trouve également définie en termes de « genre », et plus précisément d'un construit social établi dans l'interaction avec l'Autre.

Par ailleurs, l'animalisation que nous avions perçue dans la première catégorie — femme-cheval soumise ou conformiste, reconduisant les schèmes normatifs d'une société fortement marquée par une idéologie patriarcale — se trouve dans la deuxième catégorie non pas atténuée, mais au contraire exacerbée alors que la représentation de la femme-cheval tend à se bestialiser. Toutefois, cet « ensauvagement[444] », loin de nuire au développement de l'agentivité, semble être bénéfique pour le personnage féminin en quête d'émancipation. Cette fois, en lieu et place de la fonction spéculaire propre au premier ensemble, c'est la fonction fantasmatique du cheval qui opère, « fantasmatique, parce qu'il en incarne les passions et les désirs refoulés[445] ». L'affirmation du désir semble prévaloir, malgré les obstacles qui se dressent sur le parcours de la femme-cheval[446].

Parmi les femmes-cheval désirantes et transgressives hébertiennes, on retrouve Élisabeth d'Aulnière, femme-cheval dominante lorsqu'elle incarne l'amante du Dr Nelson dans *Kamouraska*. France Nazaire Garant à la suite de Henri-Paul Jacques[447] notait la comparaison établie par la protagoniste entre elle et le cheval : « Voyez l'allure d'Élisabeth d'Aulnières-Tassy-Rolland : "Toutes mes dents, des seins et une croupe dure. Une pouliche de deux ans. Et grande

[444] Nous empruntons cette expression à Mélanie Beauchemin, *Désir monstrueux dans les récits d'Anne Hébert. Essai*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 2016, p. 11.
[445] J. M. Paterson, « Figures de l'Autre dans *Kamouraska* », p. 247. L'auteure souligne.
[446] Comme l'indiquent Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, « le désir féminin est déterminant chez Hébert, […] il a le pouvoir d'imposer sa logique par-devant la logique patriarcale. Ainsi, même les filles qui paraissent dépossédées de pouvoir parviennent, ultimement, à imposer leurs désirs. » Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette, « Femmes prises, femmes désirantes dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans I. Boisclair et C. Dussault Frenette (dir.), *Sexualité(s) dans l'œuvre d'Anne Hébert*, p. 97.
[447] « Et cet autoportrait d'Élisabeth, "une croupe dure. Une pouliche de deux ans" (*K* 10). » H.-P. Jacques, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », p. 453.

avec ça. Prestance des vierges indomptées" (*K*, 10). Malgré tous ses maris, Élisabeth dit qu'elle est encore vierge. Vierge indomptable. Vierge indomptée[448]. » Par ce commentaire évaluatif, Nazaire Garant souligne la force du tempérament, l'esprit farouche de cette jeune femme-cheval (pouliche) qui s'assume volontairement comme telle. En ce sens, Élisabeth est bien la nièce de ses tantes qui désirent elles aussi la mort d'Antoine Tassy » (*K*, 97) : « [M]es petites tantes laissent aller leur imagination la bride sur le cou. Pensent clairement : "Mon Dieu faites qu'il meure!" » (*K*, 99)

Par ailleurs, dans *Les Enfants du sabbat*, l'envoûtement des spectateurs assistant au sabbat dans la mystérieuse montagne B. semble directement associé à la physionomie chevaline de la sorcière Philomène[449], dite La Goglue : « D'un coup de reins, elle relève sa croupe et s'offre à l'hommage de ses sujets » (*ES*, 39); « Son ventre et sa croupe s'agitent frénétiquement, d'une façon indécente » (*ES*, 59).

Certaines autres femmes-cheval dominantes sont des femmes marginalisées socialement, comme la prostituée Horse Marine dans *Kamouraska*, dont le nom déjà révèle la nature chevaline. Quant à la veuve Maureen Macdonald dans *Les Fous de Bassan*, femme mûre qui désire Stevens, mais qui sera rejeté par lui : « Je la refuse avec autant de véhémence qu'elle me désire. Épreuve de la force. Il en a toujours été ainsi, je crois, chaque fois qu'une fille me fait des avances. Il faudrait les mettre au pas, toutes. Le dressage de cette vieille Maureen est déjà commencé. » (*FB*, 90)

On trouve également dans *Un Habit de lumière* une protagoniste victime de violence conjugale. Rose-Alba Almevida est abusée par un mari qu'elle n'aime plus, mais qui néanmoins

[448] F. Nazaire Garant, *Ève et le cheval de grève […]*, p. 143.
[449] C'est à Henri-Paul Jacques que revient le mérite d'avoir répertorié les traits chevalins de ce personnage transgressif. H.-P. Jacques, « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », p. 454.

s'arroge le droit de la prendre de force pour lui faire payer sa faute, celle d'avoir trouvé un lieu où elle peut s'épanouir : « Pedro Almevida, mon mari, fait des haltères. Il attend pour me disputer que ses biceps soient à point. […] Il énumère ses griefs […]. […] il rabâche au sujet de ma crinière sacrifiée pour lui déplaire. […] Et il me prend si fort que je saigne comme la première fois. » (*HL*, 81-83) Par l'expression « crinière sacrifiée » (*HL*, 82), Rose-Alba fait allusion à cette caractérisation animale de la femme que lui attribue son mari. En somme, c'est le *non-vouloir être femme-cheval dominée* de Rose-Alba qui irrite Pedro au point de vouloir la punir. En prenant la parole intérieurement pour dénoncer les sévices dégradants et s'affirmer dans ses choix, la protagoniste exprime son agentivité naissante : « Il y a ceci de changé que je ne l'aime plus et qu'il ne m'aime plus. Le Paradis perdu est entre nous, tel un continent de merveilles perverses où je me plais et où il n'entrera jamais. » (*HL*, 82)

Dans *Les Fous de Bassan*, c'est par le biais de l'autoreprésentation qu'est évoquée la figure de la femme-cheval dominante. Aspirant à vivre en toute liberté malgré les risques possibles, Nora Atkins écrit : « Mon oncle Nicolas, ma tante Irène, Stevens, Perceval, Olivia et moi serons tous emportés par le mouvement de notre propre sang, lâché dans la campagne, au grand galop de la vie et de la mort. » (*FB*, 121) Pour elle, la promesse d'un accomplissement de soi survient alors qu'elle s'imagine devenir, dans le sillon tracé par un cheval, une véritable déesse : « Dans une vieille charrette, traînée par un vieux cheval, conduite pas un homme morose, Olivia, Perceval et moi émergeons de la haute mer, pareils à des créatures marines, porteuses de poissonnailles fraîches. » (*FB*, 115) De manière évidente, cette image de la féminité triomphante telle que se l'imagine Nora renvoie à celle de Poséidon dont le « char était tiré par de

magnifiques chevaux blancs à la crinière d'or[450] », ce dieu de la mer qui « est le père de quantité d'êtres fabuleux » dont « Pégase, né de son union avec Méduse ». À l'instar du fils de Cronos et de Rhéa, créateur de mythes, Nora s'émancipe en s'inventant sa propre mythologie, univers à la mesure de ses ambitions et de ses passions fougueuses.

Dans ce deuxième sous-ensemble succède à la femme-cheval dominante la figure de l'Amazone. Selon le dictionnaire, les Amazones sont un

> [p]euple fabuleux de femmes […]. Chasseresses et guerrières farouches vivant de pillage, elles se brûlaient un sein pour ne pas être gênées dans le tir à l'arc ou dans le maniement de la lance. Ne tolérant pas la présence d'hommes, elles tuaient leurs enfants mâles à la naissance ou les mutilaient et les gardaient comme esclaves[451].

Corinne Morel précise pour sa part qu'« [a]u plan symbolique, les Amazones représentent la société matriarcale, dans une inversion extrême des polarités féminine et masculine. Elles constituent l'archétype de la femme autonome, indépendante et castratrice[452] ». C'est ainsi que dans cette deuxième sous-catégorie exprimant l'agression, la transgression et l'altérité, la fonction fantasmatique se combine avec la fonction véhiculaire du cheval. Monté ou attelé, le cheval est le véhicule par excellence qui permet aux femmes d'aller exactement là où elles veulent aller, autrement dit, d'actualiser pleinement leur potentiel. Enfin, elles prennent les rênes de leur destinée en main, et ce faisant, elles dominent.

Dans *Les enfants du sabbat*, le personnage de Sœur Julie est porteur des traits de l'Amazone dont l'une des ambitions serait, selon le *Dictionnaire des symboles*, la mise en esclavage des hommes[453]. Le passage suivant exemplifie très bien le comportement transgressif

[450] Corinne Morel, « Poséidon », *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, p. 743. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[451] *Le Petit Robert des noms propres 2015*, p. 73.
[452] C. Morel, « Amazones », *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, p. 48.
[453] C. Morel, « Amazones », *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, p. 48.

de l'Amazone exhibant une bestialité féminine qui lui permet d'humilier le mâle dominant, de le mettre à sa main et de le corrompre :

> Sœur Julie est assise de tout son poids sur sa poitrine [Dr Painchaud], le chevauchant et lui tournant le dos. La brûlure étincelant, au creux des reins, sœur Julie se fait de plus en plus lourde. […]
>
> « Je vais mourir étouffé », pense le docteur.
>
> […]
>
> — Compte sur moi, cher docteur de mon cœur, je te ferai sortir la cochonceté par tous les pores de ta sale peau, rasée de près et lavée d'eau bénite.
>
> Le poids de sœur Julie se fait plus oppressant. Tandis que la volupté monte en vagues pour emporter le docteur au-delà de la mort, à la fois redoutée et désirée.
>
> […]
>
> — Je suis ta night-mère[454], ta sorcière de la nuit. Tu ne me reconnais donc pas? Je t'emmène avec moi. Je te ferai voir du pays. Et je te monterai à mort, mon pauvre petit cheval idiot.
>
> Le docteur parvient à pousser un cri. […] Malgré son épuisement, le docteur tient à changer de pyjama et de draps, désirant effacer toutes traces compromettantes de la nuit, à cause de la femme de ménage. (*ES*, 72-73)

Par ailleurs, dans *Kamouraska*, Élisabeth donne ses directives à la métisse Aurélie Caron qui est à son service et qui sera complice d'une tentative de meurtre sur la personne d'Antoine Tassy :

> — Aurélie, chère Aurélie, donne vite ce billet que t'a remis monsieur le docteur pour moi. Aurélie rapporte-lui ma réponse tout de suite.
> — Aurélie, va dire qu'on attelle le cheval rouge. Monsieur le docteur m'attend.
> — Aurélie, fais bien attention que personne ne nous suive. Quel charmant cocher tu fais, Aurélie. (*K*, 140)

Si Aurélie et sa maîtresse ne sont pas à proprement parler des Amazones puisqu'elles ne sont pas à cheval, elles demeurent tout de même animées de la même passion vengeresse à l'endroit de

[454] Anne Hébert joue ici avec les mots : « night-mère »… ou night-mare? (jument de la nuit), « *mare* » signifiant « jument » en français.

l'homme que le sont les fameuses guerrières de la mythologie gréco-romaine. En effet, Aurélie, cochère maniant avec agilité « le cheval rouge », participe activement à la quête mortifère instiguée par Élisabeth. Ses actions sont instrumentales puisqu'elles conduisent (au sens propre et figuré) à la réalisation pleine et victorieuse du désir d'Élisabeth, à l'assouvissement de sa passion, au meurtre. La figure de la cochère (femme dirigeant le cheval à l'aide de guides) annonce la prochaine catégorie, celle de la « cavalière ».

4.5.4.3 Affirmation de soi et émancipation : la cavalière

Les personnages féminins de la troisième catégorie sont des entités figuratives strictement anthropomorphes. Au plan sémiotique, elles ne se caractérisent donc plus par le trait /*être cheval*/, mais uniquement par celui que l'on pourrait nommer /*être en présence d'un cheval*/. Non seulement elles chevauchent, elles le font *devant témoin*. Dans ces cas, le « passage » de la femme à cheval ne laisse personne indifférent puisque la performativité du corps conduit au questionnement des anciens modèles de genre et à l'élaboration de nouveaux scripts. L'aspect interactionnel est ici un élément clé. Dans leur article « Doing Gender », Candace West et Don H. Zimmerman soulignaient l'émergence de cette nouvelle approche du genre : « […] "female" and "male" are cultural events — products of the "gender attribution process" — rather than some collection of traits, behaviors, or even physical attributes[455]. » Autrement dit, ce qui compte

[455] Nous traduisons : « "[Le] féminin" et "[le] masculin" sont des notions essentiellement culturelles — produits du "processus d'attribution des genres" plutôt qu'une simple collection de traits, de comportements ou même d'attributs physiques. » Candace West et Don H. Zimmerman, « Doing Gender », *Gender and Society [En ligne], vol. 1,* n° 2, juin 1987, p. 132, http://links.jstor.org/sici?sici=0891-2432%28198706%29%3A2%3C125%3ADG%3E2.0.CO%3B2-W (page consultée le 3 octobre 2016). Et les auteurs de poursuivre en écrivant: « It is necessary to move beyond the notion of gender display to consider what is involved in doing gender as an ongoing activity embedded in everyday interraction. » (Nous traduisons : « La notion de genre doit être dépassée afin d'inclure la notion d'activité courantes des échanges interpersonnels quotidiens dans une redefinition de la notion. »)

désormais, c'est le genre comme « processus et comme produit des interactions[456] », selon l'expression d'Anne Revillard et de Laure de Verdalle.

Notons le double point de vue dont jouissent les femmes-cavalières et que traduisent deux locutions nominales particulières. D'abord, on peut dire qu'elles ont une *perspective cavalière* sur le monde qui les entoure, c'est-à-dire une « perspective sans point de fuite, où l'observateur voit, en théorie, à l'infini[457] ». Ensuite, les femmes ont une *vue cavalière* au sens où elles voient « selon l'angle d'un observateur placé à un point plus élevé que ce qui est représenté[458] ». Cette position stratégique en hauteur, cette « performance du corps[459] » avec la vue et la perspective cavalière qui l'accompagnent confère aux femmes à cheval un pouvoir d'agentivité indéniable. Deux exemples illustrent bien cette troisième catégorie de figure féminine associée au cheval.

Dans *L'Enfant chargé de songes*, on retrouve Lydie Bruneau, une jeune fille ayant été victime de jeux incestueux et exhibitionnistes dans l'enfance. Au cours de son séjour à Duchesnay, elle parvient néanmoins à s'afficher comme une femme à part entière, plus particulièrement lors de deux scènes déterminantes du roman où elle monte à cheval. La première scène est celle de ses chevauchées nocturnes secrètes qui bouleversent la vie du hameau et qui nous révèle la présence d'un personnage foncièrement duel. D'une fragilité incommensurable due aux abus sexuels, Lydie est aussi « la voleuse de chevaux et la reine nocturne du village » (*ECS*,

[456] Anne Revillard et Laure de Verdalle, « "Faire"» le genre, la race et la classe. Introduction à la traduction de "Doing Difference"», *Terrains & travaux [En ligne], vol.* 1, n° 10, 2006, paragraphe 8, www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-1-page-91.htm (page consultée le 7 septembre 2016).
[457] Dictionnaire de langue, *Antidote 9*, 2015.
[458] Dictionnaire de langue, *Antidote 9*, 2015.
[459] Nous nous inspirons ici de l'idée de « performance du corps », évoquée par Sandrina Joseph, et que rapporte Lori Saint-Martin dans un compte rendu de l'ouvrage de Joseph. S. Joseph, *Objets de mépris, sujets de langage*, p. 151, dans L. Saint-Martin, « Chroniques. Fugueuses, injurieuses, mimétiques », p. 151.

42), une fille combattive mue par une révolte teintée de cynisme[460]. On se souviendra de la fine analyse de Daniel Marcheix[461] concernant le personnage chevalin Perceval « promu au rang de catalyseur narcissique, [à qui] revient la fonction de résoudre la tension[462] » engendrée par l'émergence du désir chez les personnages d'Anne Hébert. Le même scénario est à l'œuvre ici, à la différence qu'il ne s'agit plus *d'un* cheval, mais de *plusieurs* chevaux. Rendre la liberté aux chevaux « est une manière à la fois métaphorique et métonymique de dire la libération » de soi pour Lydie Bruneau. La seconde présence du cheval survient lors de la scène de la parade. L'érotisme provocateur de la scène où Lydie monte « à cru » (*ECS*, 42) le cheval gris pommelé de Zoël Ouellet sans sa permission devant tous les habitants du village[463] va dans le même sens. Il s'agit d'une autre illustration de la performativité d'un corps qui souhaite exprimer le genre dans un rapport de force inversé, notamment par le biais de la *vue* et de la *perspective cavalière* évoquées précédemment. Face à la performance transgressive de Lydie, la réaction défavorable de Zoël Ouellet ne tardera pas, ce qui montre à quel point la stéréotypie des scénarios de genre offre une résistance de taille à toute évolution des mentalités en regard du rôle que peut

[460] Voir à ce sujet l'analyse d'Anne Ancrenat. Cette dernière précise : « La violence de Lydie est symptomatique d'un désir insatiable de réparer ce manque d'amour originel. » Anne Ancrenat, *De mémoire de femmes : « la mémoire archaïque » dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p. 209.

[461] Dans son article « Le cheval et la révélation de la vie profonde », commentant le passage les « empreintes fraîches de sabot ont été découvertes au matin » (Anne Hébert, *L'enfant chargé de songe*), Daniel Marcheix écrit : « [L]e texte renoue ici avec le mythe ancien du coursier d'épouvante, puisque chacun, dans la communauté de Duchesnay, retrouve son cheval "fourbu et couvert d'écume, comme après une longue course" (*ECS* 41). Les relations que le cheval entretient dans ce roman avec le feu de la forge et les évidentes connotations infernales de ce "mystère redoutable, célébré […] dans des gerbes d'étincelles et des piaffements sauvages" (*ECS* 62), donnent confirmation de cette lecture. » D. Marcheix, *Le mal d'origine […]*, p. 204-205.

[462] D. Marcheix, *Le mal d'origine […]*, p. 206. La prochaine citation se trouve à la même page.

[463] Isabelle Boisclair et Catherine Dussault Frenette se sont attardé à la figure de la parade dans *L'enfant chargé de songes* dans leur article sur la performativité de la sexualité chez Anne Hébert. En précisant que ce motif est présenté à la fois dans une dimension masculine et féminine, ce qui permet en quelque sorte un rééquilibre des scénarios de genre. Les auteures suggèrent ainsi qu'en paradant, le personnage féminin fait montre de sa compétence au plan de l'agentivité, ce qui la place dans un rapport d'égalité avec les hommes : « Lydie parade également à dos de cheval dans le village de Duchesnay – partage équitable d'un motif qui présuppose, d'une certaine façon, la relative égalité de leurs positions respectives dans leur relation : "On aurait pu croire qu'elle faisait exprès de parader lentement pour qu'on la voie bien et qu'on sache que c'était elle, la voleuse de chevaux et la reine nocturne du village." (*ECS* : 42). » I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Femmes prises, femmes désirantes dans l'œuvre d'Anne Hébert », p. 90, note 31.

s'approprier la femme en société. « Zoël Ouellet […] s'est levé, tout droit, en face de Lydie, et lui a défendu à l'avenir de monter ses chevaux. Sa voix étouffée tremblait un peu entre ses dents tachées de tabac. — Mes chevaux sont pas faits pour le cirque, et puis c'est pas convenable pour une jeune fille comme vous. » (*ECS*, 48) Dans cet extrait, l'homme fait montre d'un acte performatif : tout en exprimant des remontrances[464], il se lève debout, ce qui lui permet de dominer la situation de haut et d'établir un rapport de force en sa faveur. Cependant, sa réaction de tremblement démontre que Lydie, malgré les reproches qui lui sont adressés, a fait une percée importante dans le fief de la masculinité triomphante. Le passage se clôt néanmoins sur une note discordante pour Lydie, car « le mot "convenable" lui reste en travers de la gorge » (*ECS*, 48) et elle n'ose pas répliquer[465]. Cela indique que la partie n'est pas encore gagnée pour la jeune femme, comme l'annonçait d'ailleurs symboliquement sa chute de cheval dans la scène de parade[466].

Le cas de figure suivant, où l'affirmation de soi et l'émancipation féminine est sans équivoque, illustre également l'appartenance du personnage féminin à la catégorie de la « cavalière ». Dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, Anne Hébert met en scène Clara, une adolescente habitée par un « désir tout-puissant[467] » d'émancipation. À sa naissance, qui coïncide avec le décès de sa mère « emportée par la consomption galopante » (*AC*, 28), son père Aurélien s'occupe d'elle, va partout « sa fille sur son dos, bien ficelée » (*AC*, 12).

[464] À l'instar de la profération d'injures, l'expression de remontrances par le sujet masculin peut être ici considérée comme « un acte performatif langagier à travers lequel est instauré la suprématie d'un sujet dominant sur un objet méprisé ». Cette idée est de Sandrina Joseph, suivant Butler, rapportée par I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Femmes prises, femmes désirantes dans l'œuvre d'Anne Hébert », p. 89, note 29.
[465] Ainsi peut-on conclure que Lydie ne modifie que partiellement sa position dans « l'économie patriarcale » puisqu'elle choisit de se taire plutôt que de s'emparer du reproche, discours « phallocentr[é] […] élabor[é] par et pour le groupe dominant » et prononcé pour assurer sa domination. I. Boisclair et C. Dussault Frenette, « Femmes prises, femmes désirantes dans l'œuvre d'Anne Hébert », p. 89, note 29.
[466] On peut facilement établir un rapprochement entre cette chute de Lydie Bruneau et celle qu'on observe dans le mythe de Pégase : Bellérophon, jeune conquérant aveuglé par sa force et son désir de puissance insatiable, chute de sa monture et, par conséquent, est rejeté de l'Olympe des Dieux.
[467] A. Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, p. 242.

Dès l'enfance, Clara se trouve donc « montée » sur le dos du père, ce qui lui confère très tôt la *vue* et la *perspective cavalière*, posture qu'elle réinvestira à l'adolescence en « se prom[enant] dans la campagne sur la vieille bicyclette de son père » (*AC*, 37).

Dans un premier temps, c'est en lien avec la figure du cheval que surviendra l'épanouissement intellectuel de Clara, par l'entremise de l'institutrice surnommée Mademoiselle. Initiée par cette dernière au savoir, Clara développe ses facultés cognitives :

> L'intelligence de Clara s'éveillait à la vitesse du jour qui sort de la noirceur, monte à l'horizon, fait des bonds sur les cailloux, au bord de la rivière, saute la crête sombre des arbres, galope à bride abattue sur le plat de l'eau, se grise de son propre mouvement, de son éclat singulier, au sortir de la nuit. (*AC*, 21)

Par ailleurs, l'initiation de Clara à la littérature, à la poésie, a lieu un jour où Mademoiselle lui souffle à l'oreille : « Au fond de ces yeux-là, *la rivière est profonde et tous les chevaux du roi pourraient y boire ensemble* » (*AC*, 19. L'auteure souligne.). Intégrant la parole d'autrui à la sienne, elle fait à son tour acte de langage en filant la métaphore, comme en témoignent ces pensées rapportées :

> Ces paroles singulières, soupirées tout contre la joue de Clara, la surprirent à peine, tant elle avait la certitude que toutes les merveilles du monde lui seraient bientôt révélées. Les chevaux du roi et le roi lui-même, avec sa couronne sur la tête, ne s'avançaient-ils pas déjà solennellement, du bout de l'horizon, en route vers elle, pour boire à même la prunelle de ses yeux sombres? (*AC*, 19)

Selon Mikhaïl Bakhtine, « [l]'assimilation des mots d'autrui prend un sens plus important et plus profond […] quand il s'agit du devenir idéologique de l'homme, au sens vrai du terme[468] ». C'est exactement ce qui semble se produire ici : la venue au monde d'une femme qui devient tout le contraire de la bête de la première catégorie de personnages féminins : Clara est bel et bien un

[468] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 161.

« [ê]tre vivant mobile [doté] de ce qui caractérise l'être humain, par exemple, la fonction symbolique, le langage articulé[469] ».

Nous nous retrouvons donc devant une jeune femme animée de désirs pulsionnels que le cheval — prenant tantôt la forme d'une évocation poétique, tantôt celle d'un véhicule — permet de concrétiser. Le motif du viol souvent évoqué par la critique ne nous semble pas être une interprétation juste de ce que vit la protagoniste. Confiante, sereine, « juchée sur sa haute bicyclette » (*AC*, 77), Clara exploite à bon escient la fonction véhiculaire du cheval symbolique. En effet, au bout de la route, elle parvient à atteindre son objectif ultime, viscéral : « Voici qu'elle met pied à terre, tire sa lourde bicyclette comme un cheval par la bride et s'engage sur le sentier […]. » Ainsi, « [q]uand elle a été tout près de lui […], sa bicyclette jetée dans l'herbe » (*AC*, 78), elle a pu s'unir enfin, en bonnes noces avec le Lieutenant, autrement dit, vivre avec lui sa première expérience sexuelle.

Sans doute est-il possible d'affirmer avec André Brochu que Clara est à la fois « totalement perverse et totalement innocente[470] ». De ce fait, elle ressemble à l'Amazone de la série précédente, archétype caractérisé par la transgression des normes sociales et porteur des stigmates de la marginalité. Toutefois, Clara n'a pas eu à livrer les mêmes combats que ces autres femmes rebelles de notre corpus, des femmes souffrantes pour la plupart. Bien au contraire, après avoir chevauché sa bicyclette jusqu'au point où elle voulait être dans sa vie, c'est-à-dire dans cet espace d'intimité sexuelle en compagnie du Lieutenant, « [e]lle a appris de lui ce qu'elle devait apprendre de lui, de toute éternité » (*AC*, 81). En somme, Clara a mis en scène sa propre initiation, y a participé avec ravissement, comme elle le souhaitait. À preuve : au retour de l'épreuve initiatique, elle s'endort au son de la pluie « qui la berce doucement » (*AC*, 89).

[469] Dictionnaire de langue, *Antidote 9*, 2015.
[470] A. Brochu, *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, p. 243.

Malgré ce qui semble être une fin heureuse pour la jeune fille, le lecteur est pris à témoin d'une scène moins joyeuse se déroulant dans la maison paternelle, là où le regard d'Aurélien erre désespérément à la recherche de ce qui semble être un paradis perdu : « voici que l'œil d'Aurélien se fixe soudain sur une rangée de soleils abattus, le long du poulailler. […] au cœur même de chaque grand tournesol, la petite face brûlée de sa fille n'en finit pas de se montrer et d'apparaître, pour la damnation d'Aurélien. » (*AC*, 86) Ce jour-là, Clara a définitivement quitté « la maison du père[471] ».

*

Au terme de ce parcours, il nous paraît possible de conclure que la combinaison cheval et femme donne lieu à trois grandes postures d'agentivité liées à *l'être* et au *faire* des personnages féminins. Au sein du premier ensemble se retrouvent les femmes aux attributs chevalins essentiellement physiologiques signifiant implicitement par là qu'en tant que femmes animalisées, le statut de sujet leur est dénié (fonction spéculaire). Ce groupe représente donc, en quelque sorte, le degré zéro de l'agentivité. Le deuxième ensemble est caractérisé par des représentations du féminin transgressif où l'agentivité fait son entrée en scène. La performativité — par les actes de langage, mais surtout par la performativité d'un corps en position de domination sur le plan géospatial — annonce la naissance à venir de protagonistes davantage autonomes, plus en contrôle de leur vie (fonction fantasmatique). Enfin, les cavalières du dernier ensemble nous ont permis d'entrevoir la possibilité d'un destin de femme réinventé par la force d'une agentivité conçue d'abord et avant tout comme un mouvement au-devant de soi-même

[471] Nous empruntons cette expression à Patricia Smart. Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique», 1988, 337 p.

(fonction véhiculaire), en constante interaction avec le monde et les Autres, envers et contre tous les préjugés, dans l'imaginaire comme dans le réel.

En définitive, le chemin pour en arriver là n'aura pas été de tout repos. De cavales enfermées dans l'enclos qu'elles étaient — servantes-esclaves, épouses malheureuses et dociles, amoureuse éplorée —, elles se sont petit à petit ensauvagées. Associées au vagabondage, à la mendicité, au vol, à la prostitution, à l'inceste, au viol ou encore au meurtre, ces femmes-cheval transgressives, ces Amazones farouches, ces cochères frondeuses et ces cavalières aventurières représentent toutes à leur manière l'Altérité qui dérange et dont la société ne veut pas. D'une transformation à l'autre, il semble que ces personnages féminins incarnent avec de plus en plus d'assurance la lutte pour une plus grande liberté de *l'être* et du *faire* au féminin, l'effort pour recréer le monde à l'image de la femme, un monde où, éventuellement, bien en selle, elles se tiendront en parfait équilibre, les guides entre les mains, en contrôle de leur destinée.

Cette diversité des profils de l'agentivité au féminin, par le biais du croisement des figures du cheval et de la femme, nous permet de mieux comprendre *ce qui a été* et, surtout, *ce qui pourrait être*. Comme le disait Jean Marcel, « la distorsion imposée au réel par l'art finit par contraindre la réalité à ressembler à l'imaginaire […][472] ». Dans un monde où les inégalités de genre sont loin d'être abolies, souhaitons que beaucoup de créateurs viennent après Anne Hébert pour nous faire découvrir les chevaux de l'avenir, d'un avenir meilleur pour tous.

[472] Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1970; première réédition augmentée : Montréal, Éditions Parti Pris, 1978], réédition augmentée, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, p. 98.

4.6 Tableau récapitulatif de la quatrième série culturelle

TABLEAU RÉCAPITULATIF DE LA QUATRIÈME SÉRIE CULTURELLE	
NOTIONS	Caractérisation
IDÉOLOGIE ET VALEURS	TOUTE LA PÉRIODE (~1960-2000) • **Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard (1989)** : « La période qui va de la Révolution tranquille à nos jours [au tournant des années 1990] offre un paysage idéologique particulièrement varié et complexe. […] [Plusieurs facteurs] contribuent à l'instauration d'un pluralisme accru et à une grande diversification des courants de pensée et d'opinion[473]. • **Fernand Dumont (1987)** : Le Québec « se réclamait, il y a peu, de l'idéal social-démocrate; puis, sans transition, le voilà habillé à la dernière mode du néolibéralisme[474]. » • **P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard (1989)** : « [L]e néo-libéralisme constitue, en matière sociale, l'idéologie dominante de la période[475]. **<u>ANNÉES 1960 ET 1970, marquées par l'esprit de la Révolution tranquille</u>** : Idéologie de la libération[476], idéologie de l'apprentissage[477] ou de la *participation*[478] Idéologie néo-libérale Idéologie nationaliste (nationalisme québécois et canadien) • Nouvelles valeurs sociales-démocrates • Création d'une nouvelle identité définie entre autres par – l'appartenance à un espace géographique spécifique et distinct – l'usage du français, langue officielle du Québec (loi 101) Idéologie féministe • Contestation des valeurs de la société patriarcale • Redéfinition de valeurs : liberté, égalité, ouverture à l'autre, etc. • Remise en question de la notion de genre (féminin/masculin) et création de nouveaux modèles autres qu'hétéronormés Idéologie contre-culturelle • Influence américaine (*Beat Generation*) • Valeurs anti-bourgeoises, anti-capitaliste et anti-institutionnelles Idéologie écologiste • Influence américaine californienne

[473] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 673.
[474] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 275.
[475] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 683.
[476] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 337.
[477] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 336.
[478] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 337. L'auteur souligne.

	<u>APRÈS 1980, années post-référendaires</u> : « Idéologies du moi[479] » • Valorisation de la vie privée, culte de la forme physique, de la croissance personnelle, etc. • Courant de pensée de type hédoniste Idéologie néo-libérale : • Retour aux anciennes valeurs du libéralisme « classique » : individualisme, conservatisme, discipline, rationalité économique, stabilité (par opposition au changement), etc. • Sur le plan sociopolitique et économique : distanciation par rapport au modèle de l'État-Providence, déréglementation, privatisation, réduction des programmes sociaux, entrepreneurship Refus des idéologies[480] • Désengagement, désolidarisation
COURANTS LITTÉRAIRES	La littérature caractérisée par le pluralisme et la polysémie et influencée Courant moderne (~1960-1980) : – Esthétique carnavalesque (retour aux racines de la culture populaire) – Mouvance contre-culturelle (inspirée par la génération *Beat* américaine) – Esthétique formalisme (influencée par les avant-gardes littéraires européennes d'inspiration structuraliste) – Écriture au féminin (lutte) Courant postmoderne (~1980-2000) : – Esthétique baroque et hyperréaliste – Écriture au féminin (dépassement de la lutte)
GENRES NARRATIFS DE PRÉDILECTION	Genres de prédilection de la modernité littéraire : • La « nouvelle écriture[481] » (influencée par le structuralisme des années 1960) • Prose féministe • Le récit national • Productions de la contre-culture Genres de prédilection de la postmodernité littéraire : • Prose métaféministe • Récit « minimaliste[482] » ou récit « en mode mineur[483] »
ARCHÉTYPE CHEVALIN	Le cheval libéré Traits archétypaux / caractérisation du personnage chevalin : • L'« être » : physique (beauté, force, endurance), tempérament (fougue,

[479] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 687.
[480] « On y discerne d'abord une opposition aux idéologies du passé; puis s'y manifeste le refus de toute idéologie. » F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 335.
[481] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 491.
[482] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 552.
[483] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 544.

	indépendance), harnachement (peu fréquent), biographie (ex. : mise en valeur de la généalogie chevaline dans le roman national). – Peu d'entités figuratives hippomorphes; beaucoup d'entités figuratives anthropomorphes (personnages « humains » aux traits chevalins) – Accroissement de la métaphorisation de l'être chevalin – Recours fréquent au procédé d'intertextualité pour désigner ou représenter le corps du cheval : cheval littéraire (poésie de Jean Le Maigre, *Une saison […]*, Goulatromba chez Victor-Lévy Beaulieu), cheval en (re/dé)composition (ex. : Goulatromba dans *Don quichotte de la démanche*) – Recours fréquent aux figures chevalines de la mythologie païenne (gréco-romaine) ou religieuse (christianisme), figures symboliques recontextualisées, investies d'un sens moderne/postmoderne : le Centaure, l'Amazone, la licorne, les cavaliers de l'Apocalypse, etc. • Le « faire » : – Allure la plus fréquente : le galop (par opposition au trot, au pas, voire à l'arrêt souvent convoqués dans la 3e série culturelle) – Rôle thématique : Le cheval-identité (féminine, nationale, contre-culturelle…) Le cheval-jeu (formalisme, baroque, carnavalesque…) Le cheval-histoire et culture (américanité, féminité…) Le cheval-intimité (quotidienneté, trivialité…) – Rôle actantiel : o Le plus fréquent : cheval « adjuvant » (la bête évoque l'épanouissement de l'être, son adéquation au monde). Ex. : cheval de l'amour dans les écritures féminines (féministes et métaféministes) o Le moins fréquent : cheval « opposant » (empêchement de la liberté). Ex. : cheval de la mort (quatrième cavalier de l'Apocalypse) dans *Maryse*; cheval gréco-romain de la langue dans *L'Euguélionne*. • Caractérisation différentielle de l'étiquette sémantique : ajout de métaphores animalières dégradées ou favorables qui permettent d'établir des degrés de déchéance ou de valeur positive du personnage chevalin : o Positive ou négative : figure équine (cheval, jument, pouliche, mule, âne) o Positive : figure féline (ex. : femme-chatte; femme ayant un chat) o Négative : figure bovine (ex. : femme-mère = vache laitière) o Négative : figure canine (ex. : femme = chienne)
PRINCIPE CODANT	La CULTURE comme mode privilégié du rapport à soi, à l'autre et au monde et plus particulièrement, « l'invention de la littérature québécoise[484] » par l'écrivaine et l'écrivain québécois, qui renvoie à l'idée d'invention de l'être nouveau, la Québécoise

[484] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 279.

et le Québécois.

a) **La CULTURE au sens large** : pivot central du discours social sous-tendu par quantité de filières de « l'idéologie de la libération[485] ».

- **Fernand Dumont (1987)** : « S'il est vrai que la Révolution tranquille n'a pas provoqué un recul des grands pouvoirs économiques qui pèsent sur notre société depuis longtemps, s'il est probable que le rôle de l'État s'est amplifié sans modifier foncièrement la nature de cette dépendance, que faut-il conclure quant à la qualité de cette *révolution*, sinon qu'elle fut et demeure avant tout *culturelle*, *idéologique*? […] les impératifs économiques restant les mêmes pour l'essentiel, il n'y avait plus comme mutation possible qu'une révolution culturelle. Après tout, les grandes transformations de structures, dans les domaines de la santé et de l'éducation par exemple, ont surtout concerné les genres de vie; les mouvements sociaux ont eu des répercussions de la même espèce. S'appuyant là-dessus, on a fait une grande dépense d'idéologies. Loin de se restreindre, comme on l'avait souhaité, le champ de l'idéologie, le seul qui fût vraiment libre depuis toujours, s'est élargi[486]. »

- **Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard (1989)** : Au Québec, à compter des années 1960, « [l]a culture devient un axe central de toutes les activités qui font la vie en société, se reflétant et se créant non seulement dans les arts et la littérature, mais aussi dans l'éducation, la langue, les communications, le loisir et jusque dans les manières de travailler, de se nourrir, de s'amuser, etc. […] l'État ne doit plus se contenter d'un rôle de mécène et de protecteur de la culture, mais devenir l'initiateur et le planificateur d'un tel développement, notamment en assignant à chacune de ses interventions, quelles qu'elles soient, une préoccupation et une portée culturelles[487].

- **Maurice Lemire (1995)** : « D'après [Ignace Cau], « le personnel politique de l'État québécois émergé de la Révolution tranquille, les écrivains et les journalistes vont supplanter l'ancienne élite cléricale dans la tâche de fournir des thèmes et des symboles à la pensée collective. En gros, on peut s'attendre à ce que, d'une production assez indifférenciée ou à tendance moralisatrice ou religieuse, on passe lentement à une production plus différenciée où surtout la littérature et l'essai scientifique de toute nature se taillent une place de plus en plus grande » (*L'édition au Québec de 1960 à 1977*, p. 92). Dans son analyse du "dégel québécois", il réunit divers éléments qui contribuent au climat de l'"âge de la parole" au Québec à partir de 1960, insistant d'abord sur l'intervention directe de l'État dans les domaines culturel et scolaire[488]. »

- **Gilles Marcotte (1989) au sujet du « texte social » que l'on trouve dans les récits de la période** : « Dans son livre sur *Les Québécois*, Marcel Rioux note que notre société est passée presque sans transition, oblitérant la période de l'industrialisation, du village traditionnel, du village où l'on se parle, au village global […] où les valeurs de communication l'emportent sur les valeurs de production. Cette observation […] rend compte […] de ce qu'on trouve dans beaucoup d'œuvres romanesques contemporaines, […] de cette parole proliférante, peu soucieuse des règles traditionnelles du récit […] Il ne s'agit plus de rationaliser, d'organiser un progrès social qui ferait accéder le

[485] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 337.
[486] F. Dumont, *Le sort de la culture*, p. 334. Nous soulignons.
[487] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 799.
[488] M. Lemire « Introduction à la littérature québécoise (1960-1969) », p. XVI.

	Québec à la maturité des sociétés industrielles; il s'agit au contraire de favoriser le sur-place, l'être-ensemble, un lieu privilégié de la communication crée par la parole et source de parole[489]. » • **Jacques Brault (1967)** : « Nous avons enfin cessé de poser la question traditionnelle : Existe-t-il une littérature québécoise ? C'est là le fait majeur du renouveau culturel du Québec[490]. » **b) La CULTURE au sens restreint (littérature)** : importance de la figure de l'écrivain dans la société qui se reflète dans les œuvres • **Maurice Lemire (1995)** : « [L]'une des principales préoccupations des écrivains de cette période, qu'ils/elles soient poètes, romanciers/romancières, dramaturges ou essayistes : la quête d'une identité québécoise. Cette écriture se propose de "dire l'Amérique en français", selon l'expression d'André Belleau (*Liberté*, 1972, p. 17). Elle nomme, décrit, commente, explique, interroge et juge sa condition d'être avec plus d'acuité que jamais. À partir de cette condition, l'écrivain invente une thématique, découvre une symbolique et crée un imaginaire qui deviennent identifiables, par ses seuls moyens d'expression, à une parole québécoise[491]. » • **Gilles Dorion (1997)** : « Tous les genres littéraires se prêtent à cette remise en cause qui conduit à une réévaluation des idées et des valeurs traditionnelles et à une redéfinition du statut personnel et social de l'écrivain, dans un contexte socio-politique particulièrement riche en projets collectifs[492]. » • **Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (2007)** : « [D]e 1960 à 1970, ce sont les années d'exposition au cours desquelles l'écrivain est appelé à jouer un rôle politique et trouve un contexte favorable pour donner à ses œuvres un rayonnement qu'elles n'avaient jamais eu jusque-là; de 1970 à 1980, ce sont les années de contestation qui voient se multiplier les groupes et les avant-gardes au nom de ruptures plus ou moins fortes que l'on cherche à articuler au projet national[493]. » • **Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (2007)** : « La littérature québécoise que l'on cherche à faire exister se caractérise par une très forte unité, qui ne tient pas tant aux œuvres elles-mêmes, lesquelles s'avèrent plus variées qu'on ne l'a dit, qu'aux discours qui accompagnent les œuvres et à l'ascendant que l'écrivain acquiert au sein de la société. Jamais auparavant l'écrivain québécois n'avait participé avec autant de visibilité aux débats proprement politiques. Le questionnement identitaire dont il est porteur trouve instantanément des résonances dans les divers mouvements de contestation qui émergent tout au long de cette décennie agitée[494]. **Anne-Marie Thiesse (2019) :** « [L]es références culturelles, plutôt que religieuses, sont désormais posées au fondement des affiliations collectives. Le

[489] G. Marcotte, « Alain et Abel », p. 201-202.
[490] Jacques Brault, *Culture vivante*, 1967, p. 56, dans M. Lemire « Introduction à la littérature québécoise (1960-1969) », p. XVI.
[491] M. Lemire « Introduction à la littérature québécoise (1960-1969) », p. XVII.
[492] G. Dorion, « Introduction », p. XV.
[493] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 279.
[494] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 278-279.

	sacre de l'écrivain […] marque ce transfert. La littérature s'émancipe de l'autorité de la religion et même s'y substitue comme mise en forme et en sens des expériences individuelles et collectives. Les individus sont invités à communier dans la culture, à la célébrer, à propager sa connaissance : les élus sont appelés à y engager leur vie. L'entrée en écriture peut désormais être vécue comme réponse à une vocation plutôt que comme entrée dans une profession; l'œuvre serait le fruit d'un sacerdoce laïque. Les écrivains sont investis d'une double fonction de représentation de leur nation. Par leur œuvre qui donne à la nation conscience d'elle-même et l'illustre sur la scène internationale. Par leur personne aussi puisque le transfert du religieux sur le culturel en fait des incarnations de l'âme nationale[495]. »
ACTES D'ÉNONCIATION HÉTÉROGÈNES	CORPUS D'ŒUVRES VARIÉES (voir « CORPUS de la quatrième série culturelle ») Comme dans toutes les séries culturelles, chaque œuvre comporte son propre cadre diégétique, ses protagonistes qui vivent des aventures singulières, distinctes de celles des personnages des autres récits de la série. La production culturelle de la période 1960 à 2000 est de surcroît caractérisée par la polysémie et le polymorphisme, faisant ainsi écho à une multitude de postures culturelles. • **Maurice Lemire (1987) : «** [L]e corpus des œuvres narratives des années 1970-1975 illustre, au moyen d'une grande variété thématique et formelle, les mutations profondes qui ont touché la société québécoise depuis le début de la révolution tranquille[496]. » • **Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (2007)** : « À partir de 1970, l'idée de fondation nationale laisse la place à des revendications politiques et esthétiques moins unifiées : la contre-culture, le formalisme et le féminisme vont s'opposer directement à leurs prédécesseurs au nom d'une transgression radicale de la littérature. Toutefois, on met en cause non pas l'invention de la littérature québécoise, à laquelle les plus jeunes écrivains continuent de croire, mais l'idée même de littérature, qui devient suspecte, symbole d'un ordre bourgeois qu'il s'agit de renverser. La nouvelle génération d'écrivains se tourne alors tantôt vers l'avant-garde française, tantôt vers la contre-culture américaine. Mais le mouvement général qui prend naissance après la Seconde Guerre mondiale semble s'épuiser vers la fin des années 1970. La littérature québécoise renvoie alors à un corpus de plus en plus légitime, mais de moins en moins unifié[497].
ACTES DU CONTENU PROPOSITIONNEL HOMOGÈNES : MÊME RÉFÉRENCE (même type de représentation; même type de personnage héroïsé)	Si la polysémie et le polymorphisme des PRODUCTIONS CULTURELLES renvoient à une multitude de postures culturelles pendant la période 1960-2000, on observe cependant un même type de référence à l'oeuvre, un même type de personnage héroïsé. Il s'agit dans une large majorité des cas de : L'ÉTRE DE CULTURE Qui est-il?

[495] **A.-M. Thiesse, *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, p. 13.**
[496] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1995) », p. XIX.
[497] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 278-279.

	• **Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard (1989)** : « [C]haque citoyen et groupe de citoyen est vu comme un agent culturel de plein droit, à la fois comme consommateur, producteur et participant[498] ». • **Maurice Lemire (1987)** : « [A]pparaît au Québec, comme ailleurs, un "homme moyen", portant en lui les éléments culturels découlant de la culture de masse et propres à la civilisation moderne. Cet homme moyen veut participer au pouvoir[499]. » Cet ÊTRE DE CULTURE se décline en deux groupes : 1er mouvement : référentiel (c'est-à-dire qu'il renvoie à l'extérieur du texte, au social) • Pluralité d'idéologies (nationaliste, féministe, contre-culture …) • L'ÊTRE DE CULTURE SE DISTANCIE ET RÉINVENTE … patriarcat / parole au féminin … nationalisme canadien / nationalisme québécois … embourgeoisement/contre-culture … etc. 2e mouvement : a-référentiel (c'est-à-dire qu'il renvoie à qu'à l'intérieur du texte, ou à d'autres textes — intertextualité) • Idéologie « formatrice » (au sens de forme) • L'ÊTRE DE CULTURE CRÉATEUR D'IDÉES-FORMES (intratextuel) … contre la représentation (formalisme de la modernité; jeux textuels de la postmodernité) … contre l'embrigadement de la littérature (l'art pour l'art) … contre l'exclusion de la culture populaire (dialogisme, carnavalesque) … etc. **Julia Kristeva (1970)** : « L'idéologie ou plutôt les idéologies sont là, dans le texte romanesque — contradictoires, mais non hiérarchisées, non réfléchies, non jugées, elles ne fonctionnent que comme *matériel à former*. C'est dans ce sens qu'un texte polyphonique n'a qu'une seule idéologie : l'idéologie *formatrice*, porteuse de forme. Le texte s'empare des idéologies, et par la confrontation des "je"-s parlant, ou des textes, leur fait voir leurs supports inconscients. […] Le texte (polyphonique) n'a pas d'idéologie propre, car il n'a pas de sujet (idéologique). Il est un *dispositif* où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation[500]. »
ACTE ILLOCUTIONNAIRE HOMOGÈNE : MÊME PRÉDICATION	L'AGIR CULTUREL • **Anne-Marie Thiesse (2019) :** « Les individus sont invités à communier dans la culture, à la célébrer, à propager sa connaissance : les élus sont appelés à y

[498] P.-A. Linteau, R. Durocher, J.-C. Robert et F. Ricard, *Histoire du Québec contemporain, Tome II […]*, p. 799.
[499] M. Lemire, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1995) », p. XV.
[500] Julia Kristeva, « Préface. Une poétique ruinée », dans Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, trad. franç. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 20. L'auteure souligne.

(Même intention illocutoire; même effet perlocutionnaire recherché)	engager leur vie. L'entrée en écriture peut désormais être vécue comme réponse à une vocation plutôt que comme entrée dans une profession; l'œuvre serait le fruit d'un sacerdoce laïque. Les écrivains sont investis d'une double fonction de représentation de leur nation. Par leur œuvre qui donne à la nation conscience d'elle-même et l'illustre sur la scène internationale. Par leur personne aussi puisque le transfert du religieux sur le culturel en fait des incarnations de l'âme nationale[501]. » *1ER MOUVEMENT (RÉFÉRENTIEL)* Même prédication : → AGIR CULTUREL ENGAGÉ à des degrés variables allant du militantisme de combat à l'affirmation positive et sereine (de la féminitude, par exemple). – L'objectif visé est de former la conscience individuelle. Pour ce faire, l'écrivain a recours au TEXTE RÉFÉRENTIEL. Le cas échéant, « [l]'image-personnage [autrement dit, la figure chevaline] […] s'avère prise entre le référentiel (elle renvoie à une extériorité) et le discursif (elle est construite par le discours). Elle se développe donc par rapport à ces deux axes selon des modalités très variables d'un roman à l'autre[502] ». – Cet AGIR CULTUREL ENGAGÉ se manifeste en : ❖ *RACONTANT* : « Je raconte que les héroïnes et héros, actrices et acteurs culturels engagés, en processus d'émancipation ou émancipés, agissent de façon engagée et/ou émancipée. » Même intention du locuteur, même signification : → L'intention illocutoire est de convaincre-édifier-éclairer : – Convaincre : de la pertinence de nouvelles valeurs (ex. : l'égalité, selon les féministes militantes) – Édifier : par l'exaltation du sujet engagé et en passe d'être libéré (ex. : les féministes célèbrent la « féminitude » sous toutes ses formes) – Éclairer : par des illustrations (ex. : illustration des conditions faites aux femmes et leurs conséquences) → La signification de l'acte illocutoire : la quête de libération et d'émancipation du sujet culturel (ex. : libération de la femme conduit pour elle à la possibilité d'écrire, de publier, etc.) *INCITER À IMITER L'EXEMPLE* (ex. : sujet féministe à imiter) : – **Louky Bersianik (1985) dit par l'entremise de son personnage l'Euguélionne** : « 869. Femmes de la Terre, *vous aussi vous pouvez* devenir ce que vous êtes. En apprenant qui vous êtes et en refusant toute étiquette dès votre naissance[503]. »

[501] A.-M. Thiesse, *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, p. 13.
[502] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 50.
[503] L. Bersianik, *L'Euguélionne […]*, p. 284. Nous soulignons.

	2E MOUVEMENT (A-RÉFÉRENTIEL) Même prédication : → AGIR CULTUREL POÉTIQUE – L'objectif visé est de former la conscience individuelle. Pour ce faire, l'écrivain a recours au TEXTE A-RÉFÉRENTIEL. Le cas échéant, « [l]'image-personnage[504] » serait désormais dégagée de sa responsabilité référentielle (nécessité de renvoyer à une extériorité) et s'assujettie uniquement au discursif (entièrement construite par le discours). Donc fonctionne désormais sur un seul axe, selon des modalités différentes d'un texte littéraire à l'autre. – Cet AGIR CULTUREL POÉTIQUE se manifeste en : ❖ *RACONTANT* : « Je raconte que les sujets culturels poétiques en questionnement agissent de manière à s'interroger et à interroger le réel. » • **Louis Francoeur (1981)** : « [C]ette autre série plus récente que nous pouvons qualifier de locutarisée, âge de la parole poétique et du roman modélisé par l'autobiographie, dans laquelle l'acte illocutionnaire dominant est essentiellement poétique avec un contenu propositionnel sui-référentiel, une force illocutionnaire d'interrogation et une fonction perlocutionnaire de recherche d'identité[505]. » → Même intention du locuteur, même signification : – Le sujet culturel ne cherche pas à convaincre; – Le sujet culturel ne cherche pas à édifier; – Le sujet culturel ne cherche pas à éclairer; – Le sujet culturel cherche à exprimer une « parole juste, vécue[506] ». → La signification de l'acte illocutoire : la quête de libération et d'émancipation du sujet culturel de la parole de toute morale, de tout dogme, de toute idéologie. *INCITER À IMITER L'EXEMPLE* (ex. : du sujet culturel poétique) : – **Anne Hébert (1960)** : « [L'artiste] doit se garder d'intervenir, de crainte de fausser sa vérité intérieure. Et ce n'est pas une mince affaire que de demeurer fidèle à sa plus profonde vérité, si redoutable soit-elle, de lui livrer passage et de lui donner forme. Il serait tellement plus facile et rassurant de la diriger de l'extérieur, afin de lui faire dire ce que l'on voudrait bien entendre. […] Quelques écrivains ne falsifient-ils pas parfois sans vergogne la vérité poétique ou romanesque dont ils ont à rendre compte, pour la faire servir à une cause tout extérieure à l'œuvre elle-même[507]? »
EFFET PERLOCUTIONNAIRE	Il s'agit pour chaque œuvre produite au sein de la série d'évaluer « sa capacité à agir sur le lecteur[508] ».

[504] V. Jouve, *L'effet-personnage*, p. 50.
[505] L. Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIXe siècle », p. 462.
[506] A. Hébert, « Poésie, solitude rompue », p. 63.
[507] A. Hébert, « Poésie, solitude rompue », p. 61-62.
[508] V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 14.

	1er MOUVEMENT. Par exemple, concernant le féminisme (référentialité) : • **Jean Basile (1976)** : « Peut-être est-ce là l'une des grandes réussites de ce roman [*L'Euguélionne*, de Louky Bersianik] d'exprimer, souvent avec humour, tout ce que ressent la femme et, surtout, *de réussir à le faire comprendre aux hommes*[509]. » • **Lise Gauvin (1987)** s'adressant à « Maryse », « à la fois comme auteure et comme personnage » (F. Noël, *Maryse*, p. 10) : « [*E*]*n refermant le livre j'avais envie de t'écrire et d'écrire*. Que tu le veuilles ou non, tu es devenue à ton tour une référence. *Tu as changé un peu notre façon* de voir, de rêver, *de vivre le quotidien*[510]. » *2e MOUVEMENT*. Par exemple, concernant la poésie (a-référentialité) : • **Anne Hébert (1960)** : « Et moi, je crois à la vertu de la poésie, je crois au *salut qui vient de toute parole juste, vécue et exprimée*. Je crois à la solitude rompue comme du pain par la poésie[511]. »

[509] J. Basile, *Le Devoir*, 6 mars 1976, dans L. Bersianik, « Extraits de la critique », p. 410. Nous soulignons.
[510] L. Gauvin, « En guise de préface : Lettre à Maryse », dans F. Noël, *Maryse*, p. 12-13. Nous soulignons.
[511] A. Hébert « Poésie, solitude rompue », p. 63. Nous soulignons.

5 CONCLUSION

Elle est très contente d'avoir un cheval.
On connaît sa passion pour les chevaux.
Jamais elle ne lui donnera de mal.
Comme un jockey, elle ne s'assoira pas sur son dos.

Cet animal dont la vue enflamme son âme
Au point que des étincelles jaillissent de ses yeux,
Elle le traitera comme si elle était une dame
Et qu'il fût un homme venu de haut lieu.

Il est beau. Elle le laissera être beau.
Et c'est tout ce qu'elle lui laissera faire.
Elle ne l'attellera pas. Beaucoup s'en faut!
Il marchera à côté d'elle, comme un frère.

Ses pieds durs comme des dents,
Elle les aime et les aimera toujours.
Son haleine chaude comme du sang
Sera pour sa joue ce qu'est le soleil pour les fleurs.

Sa démarche légère et si élégante,
Elle cherchera à l'imiter, l'égaler.
Son chanfrein de velours encore tente
La paume qui vient de s'en régaler.

La finesse et la nervosité de ses pattes,
Elle les éprouve dans ses jambes déjà.
Son côté Catherine de Russie vous épate.
S'il meurt, elle sera loin d'être joyeuse. N'en doutons pas[1].

Réjean Ducharme, *La fille de Christophe Colomb* (1969)

5.1 Le cheval et la parole collective

Dans son essai *Le lieu de l'homme* (1968), Fernand Dumont raconte l'histoire des Nuer d'Afrique dont la principale ressource économique était, dans les années 1930, l'élevage du bétail. À propos des animaux de cette peuplade, il écrit à la suite de l'ethnologue britannique Evans-Pritchard :

[1] Réjean Ducharme, *La fille de Christophe Colomb. Roman*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1969, p. 171-172.

> Le bœuf et la vache sont […] au cœur de la vie économique et des relations sociales. Ce n'est pas assez dire : ils sont comme l'unité concrète de la société, l'exemplaire des thèmes symboliques par lequel la collectivité se donne une représentation d'elle-même. […] Ils tendent […] à « définir tous les processus sociaux et toutes les relations sociales en termes de bétail… Leur idiome social est un idiome bovin ». […] ils ont donné une telle importance et une telle valeur au bétail dans leur vie que quand ils parlent de bœufs et de vaches ils parlent aussi d'eux-mêmes. Pourquoi ce long détour, cette étonnante délégation par le bétail? Parce que l'homme a besoin de se donner une représentation de ce qu'il est en se mettant à distance de lui-même. Pour parler de lui, l'homme doit parler du monde. Mais, ce faisant, il doit interposer un élément du monde entre le monde et lui. Chez les Nuer, cet élément est terriblement concret[2].

Véritable moteur de l'économie de subsistance en milieu rural et en pays de colonisation, le cheval canadien (cette race en particulier, parmi d'autres) a été aux anciens Canadiens du XIX^e^ siècle, puis aux Canadiens français de la première moitié du XX^e^ siècle ce que le bétail était pour les Nuer. Considéré à l'époque comme une ressource de première nécessité, il a participé à toutes les tâches et corvées liées à la survie — voire à la survivance, selon le point de vue des élites clérico-nationalistes —, ce qui lui a mérité la réputation d'être le meilleur ami de l'agriculteur et du défricheur[3]. À l'instar des Nuer qui s'étaient forgé une « parole collective » autour du bétail[4], les ancêtres québécois avaient inventé tout un langage associé au cheval[5], ce dont témoigne Jules Tessier dans son essai intitulé « Des chevaux français aux *jouaux canayens* ». « [N]ous avons créé nos propres mots inspirés par les chevaux, écrit-il, soit qu'on ait fait subir une

[2] Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1968], Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Sciences humaines », 1994, p. 35-36. La citation est d'Edward Evan Evans-Pritchard, *The Nuer*, 1940.

[3] Soulignons le mérite de Martin Baron qui a bien documenté « [l]'utilisation du cheval et l'environnement » (chapitre 1) et « [l]e code du cheval » (chapitre 2) en lien avec l'histoire culturelle dans son mémoire de maîtrise intitulé *L'éloge de* la Grise *: le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, Université de Sherbrooke, mémoire de maîtrise (Histoire), 1997, 165 f.

[4] F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 35.

[5] Martin Baron rapporte que dans plusieurs dictionnaires et glossaires d'époque créés pour rendre compte de la richesse du parler populaire au Québec, on retrouve toute une terminologie associée à la figure du cheval. À ce propos, on pourra consulter entre autres : Sylva Clapin, *Dictionnaire canadien-français*; Narcisse-Eutrope Dionne, *Le parler populaire des Canadiens-français* [*sic*]; Oscar Dunn, *Glossaire franco-canadien*; la Société du parler français au Canada, *Glossaire du parler français au Canada*. M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, p. 78.

transformation morphologique à des vocables français, soit que nous ayons inventé nos propres expressions imagées, qui n'ont rien à envier à celles du français standard[6]. » Ainsi, ajoute-t-il, « des images inspirées par leurs *jouaux*, nos ancêtres en ont créé plus d'une, et qui ont en commun d'être très suggestives[7] ».

Bref, dans le Québec des siècles passés, « le cheval poss[édait] une importance socio-culturelle », indique Martin Baron, et « [l]'environnement socio-économique du cheval entraîn[aît] derrière lui une façon de penser […][8] ». Si chez les Nuer l'« idiome social [était] un idiome bovin », comme l'affirmait Evans-Pritchard, dans le contexte québécois, l'idiome social aura longtemps été *un idiome équin* et ce, jusqu'à la toute fin de « l'ère du cheval[9] », dans les années 1960. « Nos élèves parlent joual parce qu'ils pensent joual, déclarait jadis le frère Untel, et ils pensent joual parce qu'ils vivent joual, comme tout le monde par ici. […] C'est toute notre civilisation qui est jouale[10] ». À la manière des bœufs et des vaches des Nuer, le cheval d'ici a donc constitué pendant plus d'un siècle *un élément du monde entre le monde et la population francophones du Québec* permettant à cette dernière de se représenter, individuellement et collectivement.

---

[6] Jules Tessier, « Des chevaux français aux *jouaux canayens* », *Mots de passe. Essais et récits*, Montréal, Fides, coll. « Carnets », 2017, p. 68.

[7] J. Tessier, « Des chevaux français aux *jouaux canayens* », p. 69 (l'auteur souligne). Dans son essai, Tessier donne quelques exemples de ces « images » inspirées par les « *jouaux* » : « Quand par exemple on dit de quelqu'un qu'il a *les oreilles dans le crin*, pour bien saisir le sens de cette expression, il faut visualiser […]. Si un humain a les oreilles dans le crin, il faut en déduire qu'il est sur ses gardes, de mauvaise humeur… bref, que quelque chose ne va pas. » (p. 69); « On sait que le cheval se nourrit essentiellement de foin et d'avoine, et c'est de là que vient l'expression *faire manger de l'avoine* à quelqu'un, employée dans un contexte bien particulier de rivalités amoureuses. » (p. 69); « [O]n appelle le crottin de cheval produit en chemin, surtout s'il a été durci par le froid […] *[u]ne pomme de route* » (p. 70). Enfin, pour fustiger quelqu'un « qui refus[e] de participer à l'effort collectif » Tessier rapporte qu'on accuse le « tire-au-flanc » de « *chier sur le bacul* » (p. 71). *Bacul*, précise l'auteur, « est un dialectalisme d'origine normande, et son équivalent français est "palonnier", cette pièce de bois transversale située à l'avant-train d'une voiture et à laquelle on attache les traits du harnais » (p. 71). L'auteur souligne.

[8] M. Baron, *L'éloge de la Grise : le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, p. 2-3.

[9] L'expression est de Martin Baron.

[10] Jean-Paul Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, texte annoté par l'auteur, préface de Jacques Hébert, [Éd. originale : Montréal, les Éditions de l'Homme, 1960], Montréal, Les Éditions de l'Homme, [1988] 2000, p. 31-33.

Cependant, si l'on en croit la suite de l'histoire de Dumont, l'analogie s'arrêterait à cette « unité hallucinante de l'existence et de l'expression[11] » retrouvée chez les uns comme chez les autres. Réfléchissant à la fonction symbolique du bovidé chez ce peuple africain, le sociologue en vient à la conclusion que « [l]e Nuer concentre ses désirs et son langage dans le bovin, mais sans pouvoir […] récupérer [la conscience de soi] après ce détour qui est pourtant une manière, pour lui, de se donner un monde à la mesure de ses intentions et de ses paroles[12] ». À contrario, chez les Canadiens, les Canadiens français puis les Québécois, on a pu observer au fil du temps un affranchissement graduel de la parole « des implications de la vie empirique » grâce à la mise en récit du réel contingent par le biais de pratiques artistiques, littéraires ou autres, ce qui eut pour effet de « met[tre] davantage en transparence la conscience et l'histoire ». Selon Dumont, la représentation théâtrale ou romanesque, par exemple, engendrerait « une autre société, mais qui est le relais de celle où on croit vivre dans le fil des heures; elle en est la compensation, et c'est pourquoi elle en exprime le sens[13] ». Ainsi, poursuit-il, « [g]râce à ce dédoublement du monde de l'action, l'homme peut voir, à distance de lui-même, la portée de ses actes […] ».

À la lumière de cette réflexion, on peut affirmer que la figure du cheval dans les récits québécois aura été ce « prétexte[14] » permettant à la femme et à l'homme d'ici de « se reconnaître et se voir » *à distance*. En représentant chacun à sa façon les chevaux, les écrivains du Québec participaient à l'élaboration d'« un discours sur la conscience de soi » qui devait avoir en retour, d'une manière ou d'une autre, une incidence sur le devenir de la nation. Comme le dit André Belleau, « [s]i la littérature n'a pas pour finalité d'être efficace […], elle peut sûrement […] favoriser l'apparition et le nécessaire rapprochement d'un certain nombre de conditions d'ordre

[11] F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 35.
[12] F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 38. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[13] F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 37. La prochaine citation se trouve à la même page.
[14] F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 36. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.

intellectuel et psychologique qui, elles, permettent et même hâtent les changements sociaux et politiques[15] ».

5.2 Des concepts théoriques et des outils méthodologiques pour « lire » le cheval de papier

La présente étude sur le cheval de papier a été pour nous l'occasion d'analyser les représentations chevalines d'une multitude de textes de fiction parus depuis les débuts de la littérature québécoise, plus particulièrement celles présentes dans les œuvres du XX^e^ siècle. Les découvertes réalisées lors de cette aventure au pays des chevaux imaginaires ont servi à tisser la trame d'un métarécit racontant l'histoire culturelle du Québec. Par la mise en valeur de cette collection d'images chevalines, nous avons pu rendre compte d'un certain nombre de changements sociaux et politiques survenus au fil du temps au Québec.

Pour le décrire succinctement, disons de ce grand récit qu'il se décline en quatre « séries culturelles » (Francoeur) au sein desquelles cohabitent un ensemble de discours régis par un « principe structurant », sorte de code programmatique et barème évaluatif tout à la fois ayant pour fonction principale d'infléchir la production d'actes énonciatifs dans le sens de visées illocutoire et perlocutionnaire homogènes. Au cours de périodes successives s'étalant sur plusieurs décennies ont donc été créées, dans le contexte propre à chacune des séries, une diversité d'œuvres narratives qui, sur le plan équin, mettaient souvent en scène le même type d'entités figuratives — tantôt hippomorphes (cheval de poils et de crins), tantôt anthropomorphes (homme ou femme aux allures et aux traits du cheval) —, un « personnage » chevalin à part

[15] André Belleau, « Littérature et politique », *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, 75-76.

entière en somme, constitué minimalement d'un *être* (doté à la base d'un corps, trait auquel s'est souvent greffé un tempérament, puis à l'occasion le harnachement et certaines données biographiques significatives) et d'un *faire* (défini par les rôles actantiels et thématiques, et parfois, les schémas actantiels-types). En comparant les caractéristiques de conformation et d'action des nombreux sujets, nous en sommes arrivés à dégager un « archétype » équin, étalon servant de *modèle* à l'ensemble des écrivaines et écrivains souhaitant faire leur place dans le champ littéraire à une période donnée, ou servant de *repoussoir* à ceux et celles désireux de prendre leur distance avec ladite série, signe patent d'un changement de paradigme culturel imminent.

En cours d'exégèse, nous avons constaté par ailleurs que les « phénomènes textuels[16] » que sont tous ces personnages chevalins reconduisaient au sein des récits québécois la *doxa* du discours commun à la manière qu'il était attendu de le faire en vertu du principe codant propre à chacune des quatre séries culturelles qui jalonnent les XIX^e^ et XX^e^ siècles. Cependant, s'ils peuvent être considérés à juste titre comme des carrefours normatifs chargés idéologiquement (Hamon), les personnages sujets ou doublets que sont les chevaux des textes narratifs n'ont pas à proprement parler une fonction spéculaire. Quoi qu'en dise Stendhal[17], les miroirs qu'ont promenés les auteurs le long des routes du Québec et d'ailleurs afin de rendre compte de l'univers qu'ils habitent et qui les habite ont toujours été, à divers degrés, « des miroirs déformants, reformants et transformants[18] », selon l'expression de Gabrielle Poulin. « La parole exprime le monde, mais elle semble aussi nous offrir son propre mystère comme s'il était distinct

[16] André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois », [Éd. originale : *Études françaises*, XIX, 3, 1983], dans Jacques Pelletier, avec la collaboration de Jean-François Chassay et Lucie Robert, *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, p. 225.
[17] « Hé, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. » Stendhal, *Le rouge et le noir*, [Éd. originale : Paris, Levasseur, 1830], Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2000, p. 479.
[18] Gabrielle Poulin, *Romans du pays 1968-1979*, Montréal, les Éditions Bellarmin, 1980, p. 223.

de la vie quotidienne que nous prétendons traduire par ailleurs[19] », écrivait Fernand Dumont. Si l'on en croit la poétesse, dramaturge et romancière Anne Hébert, ce principe s'applique aussi à la littérature au cœur de laquelle « [l]a vérité qui était éparse dans le monde prend un visage net et précis, celui d'une incarnation singulière[20] ».

Dans cette perspective, si les chevaux de papier des récits québécois ne *reflètent* pas en tant que telle la réalité de l'époque qui les a vus naître, ils *mettent* néanmoins *en jeu* le « texte social[21] » (Marcotte) par le biais de modes de représentations propres à la littérature. Ces derniers ont pour fonction primordiale de mettre à distance le « récit hégémonique » (Cambron) du discours culturel ambiant afin de mieux le cerner, le comprendre et le relativiser, opération de distanciation qu'ont réalisée les écrivains parfois d'une manière très subtile, surtout à l'époque où la censure cléricale avait les coudées larges et franches.

Ces considérations théoriques prises en compte, on peut affirmer deux choses sans grand risque de nous tromper : d'abord, tout sujet équin n'est jamais neutre, quel que soit le texte narratif dont il provient, qu'il s'agisse d'un récit à thèse (œuvre fermée) ou d'un récit moderne/postmoderne (œuvre ouverte), et c'est précisément en cela qu'ils sont fascinants; ensuite, qu'ils soient « doué[e] d'une autonomie plus ou moins grande[22] » vis-à-vis des idéologies dont les charge leur auteur importe peu, car en définitive, tous nous font découvrir chacun à sa façon un *certain état de l'être québécois et de sa société*.

---

[19] F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 34.
[20] Anne Hébert, *Œuvres complètes 1950-1990*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992, p. 60.
[21] « Je précise […] que le rapport entre littérature et société n'est pas un rapport simple de texte à chose, entre la réalité concrète des conduites sociales et leur représentation plus ou moins fidèle dans un récit, mais qu'il est médiatisé par un autre texte, le texte social. […] Chercher dans un roman ce qu'une société dit d'elle-même, c'est d'abord, et peut-être essentiellement, essayer de découvrir le texte social auquel il se réfère. » Gilles Marcotte, « Alain et Abel », [Éd. originale : paru dans *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989], dans Jacques Pelletier, avec la collaboration de Jean-François Chassay et Lucie Robert, *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 192.
[22] F. Dumont, *Le lieu de l'homme*, p. 36.

5.3 Du cheval de l'agriculture au cheval de la culture : les grands jalons de l'histoire culturelle du Québec

Comme le disait Jean Marcel, « tout n'est pas qu'histoire dans le texte […], tout n'y est pas non plus que représentation. […] L'écriture ne laisse jamais le monde tel qu'elle l'a trouvé[23] ». Que retenir des fluctuations de l'état de l'être d'ici et de sa société que nous révèlent les figures chevalines des récits québécois d'hier à aujourd'hui? Récapitulons brièvement. Au XVII^e siècle, les chevaux de Louis XIV arrivent en Nouvelle-France par les mêmes bateaux que les filles du roi. Leur destin sera dès lors intimement lié à celui des hommes et des femmes venus peupler les rives du Saint-Laurent. À leur présence physique s'ajoute une présence symbolique alors que plusieurs figures chevalines se retrouvent dans l'imaginaire collectif, tels le cheval héroïque des contes et le cheval diabolique des légendes populaires. Le passage de la tradition orale à la littérature coïncide avec la mise en fiction des premiers chevaux de papier. Depuis Charmante, la « guevale » de José le galant dans *L'influence d'un livre* (1837) de Philippe-Aubert de Gaspé fils, premier sujet d'une longue et riche lignée d'équidés imaginaires, la représentation du cheval a connu maintes transformations liées à l'évolution des mœurs, des idées et de la culture.

Ces représentations chevalines renvoient à deux grands moments de l'histoire littéraire dont la ligne de partage se situe autour de la Seconde Guerre mondiale. Dans la première période, où les chevaux habitent un univers traditionnel marqué par les utopies nationalistes et l'orthodoxie conservatrice, on trouve deux premiers archétypes chevalins, le *cheval de la conquête* et *La Grise*, dont les figurations sont uniquement de type zoomorphe, à quelques exceptions près. La seconde période, à laquelle sont associés les archétypes du *joual* et du *cheval*

[23] Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1970; première réédition augmentée : Montréal, Éditions Parti Pris, 1978], réédition augmentée, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, p. 177.

libéré, correspond à l'ère de la modernité marquée d'une part par l'effervescence néonationaliste et les luttes collectives pour la libération du peuple perçu comme souffrant d'une triple aliénation — politique, économique et culturelle — et, d'autre part, autour des années 1980, par les préoccupations intimistes, l'émergence d'un nombre croissant de voix féminines, l'exploration de l'ailleurs et l'ouverture à l'Autre. Tous ces bouleversements sociétaires de la seconde moitié du XX^e^ siècle se traduiront sur le plan formel par l'usage de figurations équines mixtes, hippomorphes et anthropomorphes. D'où la présence dans les récits depuis la décennie 1930 de nombreuses figures d'homme-cheval, de femme-cheval, voire de peuple-cheval, personnages construits principalement par le biais de deux types de procédés textuels : la synecdoque, employée pour représenter le corps des protagonistes (par exemple, les femmes ont des *croupes* rebondissantes et des *crinières* rousses, symboles d'érotisme; les hommes, des *jarrets*, signe de force ou d'agilité), et la métaphore, traduisant surtout leur « allure[24] » au sens équin du terme (par exemple, ils *trottent*, *galopent*, *ruent*). Par ailleurs, les personnages chevalins sont souvent connotés favorablement ou péjorativement par un surencodage de l'étiquette sémantique grâce au recours à d'autres figures métaphoriques animalières, celle du lion notamment, au XIX^e^ siècle (romans historiques), mais principalement par la suite des isotopies ovine, bovine, porcine (ce qui n'est pas surprenant venant de la part d'écrivains issus d'un peuple d'agriculteurs) et canine, puis féline, surtout après 1980.

[24] Allure : « Manière d'aller, de se déplacer. […] Spécialt. *Les allures du cheval*. *Allures naturelles* (pas, trot, galop), *défectueuses* (amble, aubin), *acquises* (par le dressage : pas d'école, passage, etc.). » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 71.

5.4 Des « héros » chevalins qui nous représentent bien?

Au cours de notre aventure, nous avons fait la connaissance de plusieurs personnages que l'on pourrait qualifier de véritables « héros » chevalins au sens où l'entend Philippe Hamon dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage » paru en 1972. Selon sa théorie, le coefficient d'héroïté d'un personnage dépendrait grosso modo de deux facteurs qui, dans le cas qui nous occupe, pourrait se traduire de la façon suivante. En premier lieu, il doit y avoir « coïncidence » entre l'*être* et le *faire* du cheval et l'« espace moral valorisé reconnu et admis par le lecteur[25] ». Autrement dit, au sein d'une série culturelle particulière, le personnage doit d'abord se présenter comme un produit textuel *pensable* et *dicible*[26] (Hébert) s'il veut par la suite être perçu comme un objet de culture *lisible*[27] (Hamon). On peut en déduire que les plus grands héros chevalins seront ceux qui ont le plus en commun avec l'archétype de la série.

Deuxièmement, le candidat chevalin pourra être considéré comme un « héros » s'il parvient à faire sa marque, aux sens propre et figuré du terme, c'est-à-dire s'il se distingue positivement des autres chevaux au niveau *intratextuel* (chevaux du même récit) et/ou *intertextuel* (chevaux d'autres récits de la même série culturelle, qui peuvent être aussi ceux d'un même auteur). Selon Hamon, cette qualification différentielle[28] peut opérer implicitement, sans qu'il y ait encodage textuel. À ce moment, précise-t-il, « seule la compétence culturelle du lecteur lui donne accès à l'ensemble des présupposés moraux, philosophiques, politiques, etc.[29] » qui régissent la hiérarchie du système des personnages. En d'autres instances, la distinction entre le

[25] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », [Éd. originale : revue *Littérature*, 1972], dans Roland Barthes, Wolfgang Kayser, Wayne C. Booth et Philippe Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 153.
[26] Pierre Hébert, avec la collaboration d'Élise Salaün, *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre – 1920-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 35.
[27] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 153.
[28] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 153.
[29] P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 153.

personnage-héros et les autres s'établira d'une façon explicite par un encodage textuel à partir de procédés stylistiques « différentiels[30] ». Le « héros » se distinguera notamment des autres par : la richesse de son étiquette sémantique, une fréquence élevée et une distribution homogène de ses apparitions en cours de récit, une présence marquée aux temps forts de l'histoire (incipit, excipit, dénouement de l'intrigue, etc.), une fonction narrative significative (il sera *sujet* plutôt *qu'adjuvant*, par exemple), une grande autonomie d'action (il n'a pas besoin des autres pour agir), etc. Pour tout dire, plus un cheval se démarquera du lot, plus il pourra être considéré comme un superhéros chevalin.

L'édification d'un panthéon des plus grands chevaux de papier des récits québécois, projet des plus intéressants, exigerait bien sûr un travail rigoureux de repérage et d'enregistrement de données relatives aux différents critères d'héroïté chez tous les sujets chevalins de la grande horde réunie dans nos enclos sériels. Pour clore notre propos sur la représentation du cheval dans les récits québécois des derniers siècles, nous dressons ici une liste de personnages équins qui, pour les avoir beaucoup fréquentés, nous sont apparus intuitivement comme de véritables héros au sein de leur série d'appartenance. Il s'agit d'un exercice de récapitulation permettant le rappel de nos résultats de recherche qui, par la même occasion, donnera un exemple de ce que pourrait être une véritable classification sur la base de la notion d'héroïté. Ce faisant, nous résumerons « les lignes maîtresses d'une histoire[31] » culturelle du

[30] « Parmi les procédés différentiels, donc repérables et enregistrables à l'analyse immanente de l'énoncé, et servant à désigner le héros », on retrouve selon Philippe Hamon la « qualification différentielle », la « distribution différentielle », l'« autonomie différentielle », la « fonctionnalité différentielle », la « prédésignation conventionnelle » et enfin, le « commentaire explicite ». P. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », p. 154. Voir les pages 154 et suivantes pour les explications.

[31] « L'histoire est dans l'historien, qui est ainsi l'interprète d'une durée continue. D'où l'idée de *tradition*, qui rejoint la *mythologie* dont je parlais. "La tradition, au sens le plus général du mot, qu'est-ce autre chose que les caractères, les lignes maîtresses d'une histoire? On l'a dit justement : ce sont les constantes d'un peuple, ses lignes de force. Et le mot évoque la pensée intérieure, le plan architectural selon lequel un peuple bâtit son histoire." » Fernand Dumont, *Le sort de la culture, essais*, [Éd. originale : Montréal, l'Hexagone, 1987], Montréal, Éditions TYPO et Fernand Dumont, coll. « TYPO essais », 1995, p. 320 (l'auteur souligne). La citation est de Lionel Groulx, *Directives*, p. 209.

Québec qui nous a été révélée par l'ensemble des créations hippomorphes que nous avons croisées sur notre route en cours de périple.

5.4.1 Le héros chevalin de type cheval de la conquête inspiré par l'Histoire de Garneau

Les personnages issus de la première série culturelle n'ont fait l'objet dans la présente étude que d'un bref commentaire en introduction. L'examen sommaire d'une douzaine de récits bien connus nous a néanmoins permis de constater que la figure du cheval est très présente au sein du roman historique du XIX^e^ siècle. Cela s'explique par la grande influence qu'aura eue, au mi-temps de ce siècle, l'imposante *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* de François-Xavier Garneau. Cette dernière avait à l'époque insufflé un vent de fierté dans la plaine laurentienne, donnant le goût à des écrivains d'illustrer les tenants et les aboutissants des faits militaires passés dans une optique moins défavorable que les avaient présentés certains autres historiens et politiciens.

Dans la majorité des cas de figure rencontrés, le cheval de la conquête se définit sur le plan de l'être comme une entité figurative zoomorphe anonyme non susceptible d'individuation (plusieurs, cependant, se nomment « Carillon », en souvenir de la victoire militaire des Canadiens à cet endroit), les chevaux se différenciant les uns des autres en sol québécois par une logique *ethnique*, si l'on peut dire : le cheval du Canadien patriote (le Même) versus le cheval du conquérant britannique (l'Autre). Sans se retrouver comme tel sur le champ de bataille, ils apparaissent néanmoins au sein d'un vaste théâtre de guerre et sont impliqués dans les nombreuses péripéties (du genre de celles du récit d'aventures) liées de près ou de loin aux activités militaires : chevauchées endiablées lors de poursuite et de mise en fuite, d'activité de

reconnaissance ou de sauvetage, etc. Sur le plan du *faire*, la bête devrait selon la logique propre au genre historique souscrire essentiellement à un rôle actantiel de type *adjuvant* et à un rôle thématique de *destrier* (monture de combat) dans un contexte militaire. Cependant, même lorsqu'il se trouve dans un récit mettant en scène la déportation des Acadiens, la Conquête anglaise, les guerres canado-américaines ou les Troubles de 1837, le cheval est le plus souvent représenté dans le cadre d'intrigues amoureuses et, en définitive, aidera davantage à gagner des cœurs que des batailles.

Le seul personnage chevalin de cette série qui mériterait le titre de « héros de guerre » se trouve dans le roman *Les fiancés de 1812* (1844) de Joseph Doutre. Il s'agit de la monture de Grand, un Canadien français expatrié, un superbe étalon arabe. Sinon, il y a au sein des récits historiques de beaux chevaux participant à des conquêtes amoureuses. À titre d'exemple, on se souviendra du cheval de Raoul de Beaulac du roman *L'intendant Bigot* (1871) de Joseph Marmette, un « vaillant coursier noir » que chevauche le cavalier et sa fiancée Berthe au cours d'une scène d'une sensualité surprenante pour l'époque.

5.4.2 La Grise, l'héroïne du « bon vieux temps », celui des *Rapaillages*

Personnage central des « Adieux de la Grise » du très populaire recueil de contes paysans *Les rapaillages*, la Grise de Lionel Groulx est sans conteste la plus grande héroïne du cheptel équin des lettres québécoises. Une preuve parmi d'autres : en son temps, on parlait d'elle en bien et abondamment. Un peu plus tard, dans le cadre d'une nouvelle série culturelle, perçue comme le symbole périmé d'un autre âge, la Grise fut une cible de choix pour la critique, signe patent de

sa notoriété. Ayant résisté au passage du temps, elle se retrouve aujourd'hui en vedette autant dans les travaux de recherche[32] comme dans les ouvrages d'histoire littéraire.

Incarnation de l'idéologie de conservation prônée par le clergé, La Grise est le cheval idéalisé des récits régionalistes du début du XX^e^ siècle, plus particulièrement du roman de la terre. Il semble que son nom générique tienne à la couleur de son pelage, mais elle porte également le nom d'autres couleurs ou de qualités. Dotée de traits physiques et caractériels exceptionnels (belle, douce « comme un mouton », intelligente, etc.), elle est à l'image du héros cultivateur ou colonisateur qu'elle accompagne au quotidien : endurante et fidèle. Attelée à la voiture ou à la charrue, la bonne bête participe avec vaillance aux travaux agraires ou forestiers, aux fonctions religieuses et sociales. Elle vit paisiblement au rythme des corvées du jour et des saisons, dans un univers clos délimité par la terre paternelle, la maison ancestrale et l'église de la paroisse.

Aussi bien le dire : la Grise est l'incarnation de la perfection. Elle donne à penser et même à croire que hors du terroir, il n'y a point de salut pour les Canadiens français. Il faudrait la prendre en exemple, semble nous dire Groulx dans son conte, chercher par tous les moyens à survivre entre « nous », se vouer au culte des ancêtres, s'orienter dans le monde en prenant pour repère le clocher de l'église, bref, ne jamais dire « adieu » aux valeurs chères que sont la famille, le passé, la religion et la langue.

Mais il y a plus à la Grise de Groulx qu'il n'y paraît. Une réflexion de Pierre Hébert portant sur un élément de la composition du recueil dans lequel se trouve cette jument idéale nous a permis de comprendre que l'idéologie terroiriste n'épuise pas complètement son *être* ou son *faire*. Selon la thèse du critique, « [c]e qui demeure des *Rapaillages*, ce n'est pas sa fixation sur le passé, mais bien sa marche funambulesque entre deux mondes, associée au sentiment de lutter

[32] On pense ici, entre autres, aux recherches d'Anne Courtemanche, de Martin Baron et de Laurier Lacroix.

contre le temps qui passe et qui dévore tout[33] ». On se rappellera avec Anne Courtemanche que Lionel Groulx est « né à un croisement de civilisation[34] », à un moment où la vie paysanne traditionnelle cédait le pas à la modernité agricole, ce dont le chanoine témoigne dans ses mémoires[35]. Dans ce contexte, l'image tragique du cheval qui doit quitter sa famille, son monde — ou plutôt : « le » monde, puisqu'il disparaît du récit — recèlerait une signification universelle. Elle traduirait en quelque sorte cette angoisse existentielle associée à l'imparable fuite du temps, une expérience commune aux humains à laquelle tous seront confrontés tôt ou tard. Personnage déjà fort riche sur le plan de l'étiquette sémantique, ce nouveau trait fait d'elle un personnage nuancé, ambigu, ce qui accroît encore davantage son degré d'héroïté.

Il existait déjà sur la scène littéraire quelques Grise de « pure race » avant la naissance de celle du chanoine Groulx. Au tournant du XX^e^ siècle par exemple, elle prenait souvent l'apparence du cheval du pays, comme chez Louis Fréchette qui mettait en scène « les bons petits chevaux canadiens » dans « Une aubaine », conte extrait du recueil *La Noël au Canada* (1900), ou encore chez Faucher de Saint-Maurice qui présentait le vaillant petit cheval canadien bai nommé Pétillard dans « Une nuit de Noël à Beaumont de Bellechasse. Souvenirs d'enfance » (1905). Quelques années plus tard, on trouve l'admirable et « docile » Grise du père Gédéon travaillant aux foins dans le conte « En grand'charrette » d'Adjutor Rivard (*Chez nous, chez nos gens*, 2014), de même que cette autre Grise dans « Les vieux instruments » paru dans le même

[33] Pierre Hébert, « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, n^o^ 1, automne 1993, p. 52, https://id.erudit.org/idérudit/201068ar (page consultée le 6 mars 2019).
[34] Anne Courtemanche, *Édition critique des Rapaillages de Lionel Groulx*, M.A. Études françaises, Université de Montréal, 1973, f. 12.
[35] « Ce privilège fut le mien d'avoir vécu les premières années de ma vie au moment précis où s'ébauchait une profonde évolution de la vie rurale. Ma naissance se situe à cheval sur deux époques. J'ai connu l'époque de la vie ancienne […]. J'ai connu le temps de la faucille, de la faux et du *flot* (fléau) […]; j'ai connu le temps de la petite et la grande charrette […]. Et j'ai connu aussi une autre époque, celle des environs de 1890 […] où l'agriculture se mécanise; où la faucheuse, la moissonneuse remplacent la faucille, la faux, le javellier, où le moteur à chevaux (horse power) qu'on appelait *hasse-port*, fait remiser le fléau. » Lionel Groulx, *Mes mémoires, tome I*, 347-348, dans A. Courtemanche, *Édition critique des* Rapaillages *de Lionel Groulx*, f. 12-13. L'auteur souligne.

recueil, plus héroïque encore que les admirables chevaux Caribou et le Blond, et très semblable à celle du vieil Anselme Letiec et de sa femme Catherine vendue malencontreusement au voisin Ladouceur dans le récit bref « Le travail » (*Chez nos gens*, 1918). Autre exemple notoire : dans *Le débutant* (1914) d'Arsène Bessette, on trouve la jument grise du père Gustin, doyen des cochers du village reconnu pour avoir les meilleurs chevaux du pays, cheval « qui n'est pas à vendre », note avec insistance le narrateur.

Cependant, c'est la bonne Grise de Lionel Groulx apparue sur la scène littéraire en 1916 qui aura vraisemblablement fait le plus de petits parmi lesquels on retrouve de nombreux héros chevalins : la vaillante Grise du père François Beaulieu dans *Un cœur fidèle* (1924) de Blanche Lamontagne-Beauregard; le Blond de Jean-Baptiste Morel, cheval polyvalent de commerce fort agréable dans *Le Français* (1925) de Damase Potvin; Coq et Pitro, chevaux de trait du vieux Siméon Beaudry, et la petite Café d'Éphrem Brunet, tous trois présents dans *La terre vivante* (1925) de Harry Bernard; Fend-l'Air, le fantastique cheval d'Eutrope Gagnon dans *Alma-Rose* (1925) de Sylva Clapin; Gaillarde, l'excellente jument du père Didace Beauchemin qui n'« est pas de la tauraille », dans *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont, de loin supérieure à la petite jument rousse du voisin Pierre-Côme Provençal; etc.

On trouve par ailleurs des Grise particulièrement intéressantes dans les cas de figure suivants. Dans le conte de Damase Potvin intitulé « Le vieux cheval », récit qui paraîtra à trois reprises, soit en 1920, 1925 et 1927, on trouve le vieux Blond du père François Dufour, « un fantôme de cheval » à la veille de mourir que son maître veut laisser vivre le plus longtemps possible dans le meilleur des conforts. Il s'agit là d'un exemple qui corrobore l'esthétique du Même (Hébert) propre au récit régionaliste à partir d'éléments textuels tirés de trois publications distinctes chez un même auteur. Même scénario chez Guèvremont qui rend hommage au cheval

du terroir par l'entremise de Gaillarde (nom commun pour les chevaux héroïsés de type La Grise, cheval bien-aimé du narrateur autodiégétique d'un récit qui paraîtra deux fois, d'abord sous le titre d'« Ode à son cheval », dans la revue *Paysana* en 1939, puis sous celui d'« Accord », dans le recueil de contes paysans *En pleine terre* en 1942.

Parmi les Grise moins orthodoxes se classant très haut sur l'échelle de l'héroïté et qui témoignent par leurs traits identitaires différentiels d'un début d'évolution des mœurs au Québec (entendre ici : changement de série culturelle), on compte : la haridelle aux yeux vairons et à l'attitude princière d'un Bucéphale qui conduit la nouvelle ménagère engagée par le curé Flavel au presbytère de la paroisse de Saint-Ildefonse dans *Marie Calumet* (1904), de Rodolphe Girard; le très astucieux et indispensable Charles-Eugène, création originale de Louis Hémon (*Maria Chapdelaine*, 1916), cheval à tout faire qui porte le nom d'un très ancien voisin malcommode; la Grise fugueuse des « Rabâchages » de Louis Francoeur et Philippe Panneton (*Littératures… À la manière de… nos auteurs canadiens*, 1924) qui a déserté la terre paternelle au profit de la stimulante ville; également, quelques décennies plus tard, Le Blond de la famille d'Angélina Desmarais dans *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont, cheval au fort tempérament auquel sera comparé l'insaisissable Survenant.

5.4.3 Le héros chevalin de type joual à l'époque de la « grande noirceur »

Au temps où « notre religion [était] toute d'autorité[36] » et que « [l]a lumière nous [venait] d'en haut », il faisait paradoxalement très sombre au Québec. Tout au long de cette période

[36] « Et cela, pour nous catholiques, est d'une vérité élémentaire, notre religion est toute d'autorité. La lumière nous vient d'en haut. » A. Harbour, *Semaine religieuse de Montréal*, 2 juin 1927, p. 339, dans P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 59. La prochaine citation se trouve à la même page.

d'obscurité (ou d'*obscurantisme*, comme on voudra) qui, dit-on, dura plus d'un siècle, il s'est trouvé dans les récits québécois un nombre impressionnant de chevaux de papier ayant mauvaise mine (euphémisme), ce qui nous est apparu conséquent étant donné le contexte social étouffant de « l'époque de la grande noirceur ». C'est connu : la nuit, tous les chevaux sont gris. Mais à l'âge d'or du cléricalisme, qui coïncide en partie avec le règne duplessiste, ce ne sont plus tout à fait des Grise qui circulent dans les ténèbres nocturnes…

Le nom et la forme de l'archétype chevalin de cette troisième série culturelle dont la horde comporte une grande diversité de bêtes indigentes, toutes plus malades, laides et incapables les unes que les autres, nous furent inspirés par les propos de Jean-Paul Desbiens (*Les insolences du frère Untel*, 1960) et de Gérald Godin, auteur du premier manifeste « joual » au Québec (« Le joual et nous », *Parti pris*, 1965). Chacun à sa façon, et dans des termes différents, ces derniers ont dénoncé l'appauvrissement de la langue d'usage des Canadiens français survenue au cours des années 1940 et 1950 dans la foulée de la prolétarisation d'une portion importante de la population québécoise. La conscience du phénomène sociolinguistique du joual a donc précédé de plusieurs années l'apparition du joual narrativisé dans la littérature québécoise. En réalité, il n'existe que quelques personnages chevalins désignés comme étant des « jouaux » au sens péjoratif du terme et ils sont tous, sans exception, des créations d'écrivains de la Révolution tranquille.

Le type « joual » (figure anthropomorphe aux traits du joual, uniquement) fait donc partie d'une sous-catégorie d'un vaste ensemble de chevaux au nombre desquels on trouve des Grise en difficulté en provenance d'un univers rural en crise, des Grise soumises qui ont émigré en ville et s'adaptent plus ou moins bien à l'environnement urbain et des personnages de type homme-cheval ou femme-cheval conscients de leur aliénation économique et culturelle. De fait, ils se

révoltent autant qu'ils le peuvent, mais sans parvenir à se libérer totalement du joug de leur état de sujétion sociale, intellectuelle et langagière. Enfin, d'autres sujets chevalins font partie d'un sous-groupe où le projet d'une révolution est mis de l'avant, projet qui en définitive trouvera son aboutissement dans l'amour et la création littéraire plutôt que dans la violence et la destruction.

Au nombre des chevaux décrépis et souffrants les plus impressionnants du corpus de la troisième série culturelle se trouve le prototype du « joual » narrativisé, Rossus, « débris équestre » d'Arthur Buies qui s'est pointé le bout des naseaux dès la fin du XIX^{e} dans le récit « La dernière étape : le Lac-Saint-Jean » (*Chroniques I Humeurs et caprices*, 1873). Ce cheval est d'autant plus héroïque qu'il avait trouvé le moyen subtil de se soumettre à l'autorité du tyran Néron sans perdre son honneur chevalin. Il faudra attendre un siècle pour retrouver un type de cheval de sa trempe. Il s'agit en outre de Mireille du roman *D'Amour, P.Q.* (1972) de Jacques Godbout, sans contredit la femme-jouale la plus colorée des lettres québécoises, une modeste secrétaire (au service de « l'Auteur » Thomas D'Amour) dont les ruades et les galopades sur le « matelas posturepedic de Sealy » se solderont par la création d'un roman d'amour aux accents révolutionnaires.

Cependant, à la suite de l'apparition spectaculaire de ce spécimen chevalin joual fort original, les jouaux des récits québécois seront rapidement déclassés. Dans *Un Joualonais sa Joualonie* (1973) par exemple, Marie-Claire Blais dénoncera avec humour et ironie la récupération idéologique du phénomène joual au Québec par les écrivains de tout acabit. Le prolétaire et chômeur Abraham Lemieux, alias Ti-Pit (surnom qui veut dire « petit rien et grand vide »), est considéré par le poète national « joualisateur » autoproclamé Éloi Papillon comme un Joualonais exceptionnel dont le parler est un « joualon superbe ». En réalité, il s'agit d'un pauvre diable fort conscient de son état d'aliénation et celui de son prétendu peuple-cheval (personnage

collectif également hautement « héroïsé », au sens proposé par Hamon) auquel il appartient bien malgré lui. En dépit de sa lucidité et de sa bonne volonté, l'homme dépossédé (plus « cochon impuissant » ou « chacal » que cheval) ne parviendra pas à s'émanciper, montrant bien par sa trajectoire que le joual au Québec n'a rien de glorieux et ne mérite aucunement qu'on lui érige un autel. On trouve par ailleurs d'autres portraits ironiques de jouaux parmi la caste des intellectuels de *L'hiver de force* (1973) de Réjean Ducharme. Malgré leur degré d'héroïté moindre que celui du Joualonais (auquel tout le roman est consacré), ces personnages sont néanmoins dignes de mention : l'actrice la Toune à la « crinière, si soignée, si lustrée » maîtrisant à la perfection le « Joual d'élite des adeptes de la CCC, la Contre-Culture de Consommation »; Laïnou « femme peintre montée sur ses grands chevalets » qui parle « tantôt joual avec l'accent parisien tantôt vice versa » et son ami de cœur l'« Idéaliste » qui blasphème à qui mieux mieux en joual; enfin, le romancier « Louis Caron, l'être joual supérieur ».

Si l'on revient quelques décennies en arrière, parmi les autres classes de jouaux de la troisième série culturelle se trouve la pauvre Grise en difficulté, partenaire d'un humain en faillite lui aussi sur tous les plans. L'une des plus héroïques Grise dégradées de cette catégorie provient de la célèbre œuvre de Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché* (1933). Il s'agit du cheval Branco de l'avare Séraphin Poudrier qui agit dans ce récit non seulement à titre de personnage-doublet de son maître, mais également de sa pauvre femme Donalda et du malheureux emprunteur Jean-Baptiste Lemont. Attelé entre les brancards de son attelage, ce misérable cheval atteint du souffle représente métaphoriquement un brancard (civière) mis à la disposition des trois mal-portants, trois êtres carencés à divers points de vue. Par sa fable, Grignon semble vouloir dire à mots couverts et imagés que le Québec des années 1930 se porte bien mal.

L'auteur prolifique Albert Laberge dont les recueils seront tous imprimés à petit tirage (Anastasie[37] l'ayant vigoureusement frappé au temps des « Foins[38] », il agira prudemment par la suite…) nous offre une galerie impressionnante de personnages miséreux réduits à accomplir des besognes dégradantes avec l'aide d'une Grise décadente. On retrouve par exemple chez lui de nombreux hommes et chevaux charroyeurs de fumier. On se souviendra notamment du Cheval Blanc du père Trefflé Daussois (dit le Cheval blanc), un vieux fossoyeur désargenté qui se voit dans l'obligation de transporter des excréments pour pallier la pénurie de cadavres (« Le Cheval Blanc », *La fin du voyage*, 1942).

Plus haut encore que Branco sur l'échelle de l'héroïté se trouve le grand Sans-Cœur, cheval de la nouvelle éponyme d'Albert Laberge (*Le dernier souper*, 1953). Dans ce récit, les descriptions des sévices infligés à la misérable bête portent sur non moins de 16 pages. Le poulain surmené de Charlot et même le cheval violemment battu par le Taon dans *La Souine* (1918) font pâle figure à côté du martyr chevalin qu'est le grand gris. Son cas est à ce point extrême qu'il traduit en quelque sorte le « degré zéro » du cheval de papier, ce qui peut par ailleurs se comprendre comme le niveau le plus bas auquel peut se retrouver un peuple avili aspirant à la souveraineté au sens large du terme, c'est-à-dire désireux de retrouver sa dignité. De fait, l'exploitation du thème de la cruauté envers les animaux par Laberge, et plus particulièrement la violence exercée à l'endroit des chevaux, peut être envisagée en quelque sorte comme le symptôme « littéraire » d'une « culture de la pauvreté » (Bessette) propre au Québec à un certain moment de son histoire. Autrement dit, la mise en fiction de la maltraitance animale

[37] « Anastasie, cette vieille femme munie d'une immense paire de ciseaux, est devenue l'image d'Épinal de la censure. […] Il s'agit […] d'une caricature de Gil, parue dans *L'Éclipse* (19 juillet 1874). » P. Hébert, *Censure et littérature […]*, p. 211, texte et note 1.

[38] Au sujet de la saga censoriale entourant à la publication du conte « Les foins » d'Albert Laberge et, près de dix ans plus tard, celle de son roman *La Scouine*, voir l'article de Kenneth Landry, « La Scouine », dans Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Éditions Fides, Montréal, 2006, p. 606-608.

extrême serait pour l'écrivain une manière de critiquer métaphoriquement la thèse soutenue dans les récits régionalistes traditionnels à l'eau de rose (« hors de la terre, point de salut ») et, par ricochet, de dénoncer l'exaltation que font les élites clérico-nationalistes de « la sainte misère[39] », lui qui croit fermement que « la maudite misère » dans laquelle baigne le peuple québécois est une chose inacceptable, voire honteuse.

Cela dit, s'il est possible de croire qu'Albert Laberge traduisait dans ses fictions les conditions sociales défavorables du peuple canadien-français à son époque par le biais des figurations chevalines dégradées, d'un autre côté, on ne peut affirmer sans faire de généralisation abusive qu'il ait écrit son œuvre dans l'unique but de « livrer un message » de contestation. Selon Gérard Bessette, par le noircissement excessif du terroir dont il a fait preuve dans *La Scouine*, Laberge s'exposait à une critique du genre[40]. Cependant, ajoute le critique, loin d'être des récits à thèse, ses nouvelles peuvent être qualifiées d'œuvres d'art authentiques sans visée didactique ni propagandiste. Se considérant être « né réaliste » et s'inspirant largement de la production littéraire des Maupassant, Zola et Huysmans, Laberge exprimait avant tout par le biais de ses figurations chevalines sa passion pour la littérature[41].

Pour terminer notre palmarès des antihéros chevalins les plus importants de notre corpus de la troisième série culturelle, disons rapidement qu'il n'y a pas de grand cheval digne de

[39] Albert Laberge, « Réflexions », *Hymnes à la terre*, Montréal, Édition privée, 1955, p. 75. La prochaine citation se trouve à la même page.

[40] « Pour reprendre une phrase de Tougas : "Le roman en noir [de même que] le roman en rose peuvent être également gratuits". » Gérard Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le cercle du livre de France, coll. « CLF poche », 1972, p. XV. La citation est de Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, P.U.F., 1960, p. 157.

[41] À preuve, la réponse candide d'Albert Laberge à « un philistin adorateur du veau d'or » qui lui « demand[ait] d'un ton de pitié et de dédain » pourquoi il écrivait : « D'abord, pourquoi je n'écris pas. Je n'écris pas pour instruire ou renseigner mes compatriotes; je n'écris pas pour édifier les bonnes âmes; je n'écris pas pour amuser les esprits frivoles, je n'écris pas dans l'espoir de décrocher un prix littéraire, je n'écris pas pour plaire à tel ou tel critique puisque je n'envoie jamais un livre aux journaux, je n'écris pas pour essayer de gagner quelques piastres puisque mes ouvrages sont hors commerce, je n'écris pas pour la gloriole littéraire. J'écris pour dire ce que je ressens, pour exprimer ce qu'il y a en moi et aussi, dans mes contes, pour reproduire des images de la vie. » Albert Laberge, « Pourquoi écrivez-vous? », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, p. 7.

mention dans la catégorie du récit de mœurs urbaines. On peut cependant retenir des protagonistes aux allures chevalines de *La bagarre* ou de *Bonheur d'occasion*, par exemple, qu'ils sont à divers degrés en proie à des sentiments d'isolement et de désespoir, et qu'ils font montre d'un agir sans but (exception faite de Jean Lévesque, l'homme de la ville et du progrès par excellence).

Dans la catégorie des récits psychologiques, il importe de mentionner le nom du héros chevalin Perceval présenté succinctement en introduction, magnifique cheval entravé et furieux libéré par François dans « Le torrent » (1950) d'Anne Hébert. Par ailleurs, soulignons la grande notoriété de Mame Pouliche de la nouvelle éponyme (récit qui peut être qualifié également de mœurs urbaines), entité figurative anthropomorphe fort originale aux allures de Grise qui, par sa soumission à une condition aliénante de sous-prolétaire et par sa fuite dans la drogue, témoigne de son impuissance à vivre une vie épanouissante, comme c'était le cas de plusieurs Canadiens français à l'époque de la « grande noirceur ». Cependant, on ne peut passer sous silence la jouissance ressentie par la femme de peine à la vue des dessins pornographiques sur les murs des cabinets, trait positif de son étiquette sémantique qui vient contrebalancer en quelque sorte la somme faramineuse des aspects négatifs de sa personne. Cet épisode narratif fort intéressant laisse présumer un certain relâchement des mœurs dans un Québec en passe de se lester de ses valeurs puritaines sur le plan de la sexualité. Enfin, l'autre personnage digne d'intérêt dans cette sous-catégorie des récits d'introspection est Madeleine, la femme-cheval à la crinière rousse dans *Poussière sur la ville* (1953) d'André Langevin qui préfigure l'arrivée des personnages de la quatrième série culturelle. Même si sa quête d'émancipation (racontée du point de vue de son mari Alain Dubois par le biais d'un procédé de focalisation interne) se solde par un échec, la révolte de ce cheval qui *refuse de se faire passer le licol* et qui *s'échappe d'un bond lorsque l'on*

tente de s'en emparer témoigne d'un rejet catégorique des valeurs refuges traditionnelles (famille, religion, passé, etc.) tout en exprimant un besoin de changement très fort, sentiments ressentis au sein de la population du Québec à la veille de la Révolution tranquille.

En dernier lieu, l'écrivain des récits de contestation des années 1960, après avoir mis en scène nombre de « cassés » qui sont tous loin d'incarner le cheval de la libération (on se souvient que Ti-Jean se comparait à une bouse de vache… « ouachchch »!), font intervenir des personnages aliénés consumés par le feu de leur révolte intérieure. Cependant, tous sont de piètres et pathétiques révolutionnaires qui mettent avec un faible degré de conviction la bombe ou la plume au service de la cause. Ils prennent avec eux les chevaux qu'ils peuvent pour y arriver. Quoique toutes fort aimables, ces bêtes usées se montrent impuissantes, inaptes à livrer ce type de combat, ce qui fait que leur alter ego humain finit par les délaisser pour partir seul en quête d'un « royaume » (Hébert) où il fera bon vivre et, dans la plupart des cas, écrire (autrement dit : « vécrire[42] »). Parmi ce groupe, on retiendra deux héros de marque : d'abord le vieux et immobile Martyr, meilleur ami de François Galarneau dans *Salut Galarneau!* (1967) de Jacques Godbout, symbole du Canadien français appelé à mourir pour laisser toute la place à l'homme nouveau, le Québécois; ensuite Platon, le sympathique cheval du caléchier Simon dans *Mon cheval pour un royaume* (1967) de Jacques Poulin, le dernier d'une lignée de vieux chevaux de calèche menés par cet homme pacifique qui réinvente l'histoire de la nation canadienne-française au fil de ses promenades sous les remparts du Vieux Québec.

[42] Jacques Godbout, *Salut Galarneau!, roman*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1967], Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 157.

5.4.4 Le héros chevalin de la révolution culturelle dans un « Québec libre[43] »

Notre histoire culturelle du Québec se clôt avec la quatrième série, celle du cheval dit *libéré*. Le terme serait peut-être mal choisi si nous ne prenions pas la précaution d'énoncer une réserve. Cette dernière nous est inspirée par la réflexion de Robert Vigneault que voici :

> Il est toujours tentant d'envisager une évolution dans une perspective axiologique, progressant du problème vers sa solution, de la servitude vers la libération, à moins que ce ne soit, en sens tout à fait contraire, de l'euphorie vers la dysphorie ou l'angoisse. Tentant, dis-je, parce que cette manière de procéder peut donner lieu à de rassurantes classifications[44].

Notre typologie des chevaux de papier en quatre séries consécutives bien distinctes (malgré quelques occasionnels chevauchements chronologiques) est très rassurante, en effet, puisqu'elle donne l'impression que l'on assiste au fil de l'histoire culturelle québécoise au grand et mémorable passage de *la servitude* (première et deuxième séries) à *la libération* (troisième et quatrième séries), ce qui ne peut être que réjouissant, naturellement.

En réalité, si l'on en croit Vigneault, envisager la chose de la sorte est un leurre. Il faut donc entendre le terme « libéré », que nous maintenons volontiers, dans une optique de distanciation critique. L'idée massive et imposante du « progrès[45] » que sous-tend pompeusement notre titre traduit en réalité le mouvement idéologique qui s'est dessiné subtilement au Québec dans la foulée de la Révolution tranquille, ce dont rend compte Fernand Dumont dans plusieurs

[43] Charles de Gaulle, Montréal, 24 juillet 1967.
[44] Robert Vigneault, « Notre sauvage besoin de libération », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (dir.), *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, p. 17.
[45] Les stratégies de développement culturel de la modernité au Québec sous-tendent deux conceptions, selon Fernand Dumont. « D'une part, écrit-il, il est possible de dominer le cours de l'histoire passée et présente par l'entendement; grâce aux Lumières, la Raison est un produit de l'histoire. D'autre part, par une consécution qui semble aller de soi, il est possible de produire de l'histoire, de produire de l'avenir. L'idéologie du *progrès* n'aura été qu'une sorte d'aveu manifeste de tous ces présupposés. » *Sociologie et sociétés*, vol. XI, n° 1, 1979, dans *Le sort de la culture*, p. 55. L'auteur souligne.

essais sociologiques[46]. Elle est par ailleurs indissociable, dans le contexte québécois, de la grande mouvance du « développement culturel ». C'est ainsi que la Culture, comprise comme un « système d'idées[47] », est devenue le nouveau mécanisme codant qui, au cours de la seconde moitié du XX^e^ siècle, a structuré le discours social dont la littérature est l'une des déclinaisons, cela sans que rien n'y paraisse (les idéologies, souvenons-nous, ne s'affichent jamais comme tel[48]). Après le culte de l'Histoire au XIX^e^ siècle, celui des « rapaillages » (Lionel Groulx) des trésors du passé au début du xx^e^ siècle, après avoir maudit en joual la Grande Noirceur qui était un « empêchement à vivre » (Jean Le Moyne), les Québécoises et les Québécois en sont arrivés à la fin du xx^e^ siècle à proclamer qu'en dehors de la Culture, il n'y a point de salut…

Nous en avons pour preuve la multitude des sujets rencontrés lors de notre étude des chevaux de la quatrième série qui ont pour la plupart comme « maître » un personnage qui se qualifie d'une manière ou d'une autre, de près ou de loin, comme un *agent culturel*[49].

Parmi les « héros » carnavalesques de Marie-Claire Blais, on retiendra Jean Le Maigre, jeune poète maudit à l'odeur du cheval malade de la *mère* qui exprime l'émancipation culturelle

[46] Dans « L'idée de développement culturel » (*Sociologie et sociétés*, vol. XI, n^o^ 1, 1979, reproduit dans *Le sort de la culture*, 1987), Fernand Dumont se propose de faire « une psychanalyse des idéologies du développement culturel » (p. 44). Selon lui, « une idéologie florissante, celle du développement culturel […], éveille chez [le sociologue] le soupçon » (p. 39). Plus loin dans le texte, il fait remarquer que « la culture est moins reçue que fabriquée, […] [qu'] elle tient moins à des genres de vie où se sont sédimentées des valeurs qu'à des programmes confectionnés par des spécialistes et inculqués à des sujets sociaux. En ce sens, l'école est, depuis longtemps, le prototype des industries culturelles. » (p. 56) Enfin, conclut-il, « le *développement* est devenu l'univers métasocial de notre époque. […] il a d'abord pris figure de la croissance économique, figure contre laquelle s'insurgent vainement ceux que préoccupe le développement culturel. » (p. 57, l'auteur souligne)

[47] « Au sens moderne, l'idéologie désigne le système des idées, considérées comme des modes de représentation, perception et projections, où l'impensé joue un rôle capital. » Michèle Riot-Sarcey, « Idéologie », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir), *Le dictionnaire du littéraire*, 2^e^ éd., Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, [2002] 2010, p. 360.

[48] « [C]omme le souligne Nicole Loraux, après Marc Augé, […] "le masque de l'idéologie est fait de ses silences, non de ce qu'elle dit", il faut dès lors s'intéresser aux mots absents du discours. » M. Riot-Sarcey, « Idéologie », p. 361.

[49] Le foisonnement des études portant sur la figure de l'écrivain en cette fin de XX^e^ siècle (André Belleau, Roseline Tremblay, Marie-Pier Luneau, etc.) est un indicateur de l'importance qu'a prise ce rôle thématique en littérature québécoise.

en voie de réalisation, notamment par le biais d'une parole poétique enfin libérée, quoiqu'encore fort « maigre » (*Tes crimes et les miens, / Comme des chevaux de mer…*), et toujours prononcée à mots couverts, dans la cave de la maison paternelle, ou mieux encore, dans les latrines (puisque c'est plus chaud là, et encore plus loin du *père*, l'ennemi numéro un de la Culture). Cependant, la littérature ne pourra pas le sauver. Au-delà de ce désir d'émancipation que permettent la connaissance (lecture boulimique) et l'art (écriture de ses mémoires), l'œuvre demeure inachevée, c'est-à-dire *ouverte*, et ce sera à d'autres de poursuivre l'histoire du monde par le biais de l'écriture (peut-être Emmanuel, qui sait? se demande grand-mère Antoinette). Chose certaine, si Le Maigre en est arrivé à l'arraché à ce premier stade de la culture, c'est qu'il a bénéficié de tout le secours que pouvait lui apporter M. le Curé (personnage associé à la figure du cheval dans son rôle véhiculaire), à commencer par sa bibliothèque, et ensuite, par sa passion « frénétique » (comme le pas d'un cheval énergique) pour l'exploration des chemins nouveaux du monde de la culture et de la connaissance.

Du côté de la prose nationaliste des années 1970, nous avons fait la connaissance d'un très grand héros chevalin inspiré par Victor Hugo et Miguel de Cervantès. Se nourrissant grassement de figures littéraires venues de la France du XIX^e^ siècle et de l'Espagne du XVII^e^ siècle, Victor-Lévy Beaulieu en est venu à créer l'un des plus grands héros chevalins des récits québécois : Goulatromba. Si le conteur pathétique Malcomm Hudd s'est servi de cet animal fantastique pour conjurer la mort et, ce faisant, regagner une certaine estime de lui-même, le romancier Abel Beauchemin quant à lui l'a mis au service de la cause du peuple québécois mal amanché. Dans les deux cas, la quête a abouti à un succès mitigé, l'angoisse existentielle individuelle et collective ne pouvant finalement pas être mise en échec. Ainsi, à l'instar de Blais, Beaulieu semble nous dire que si la littérature peut beaucoup, elle ne peut pas tout. C'est la nature de la

bête que de demeurer insaisissable, de n'être destinée qu'à être admirée, ainsi que le professe Colombe dans l'épigraphe en tête de la conclusion.

En terminant, nous ne gardons pas le souvenir d'un héros chevalin particulier au sein du corpus des récits féministes des années 1950 à 2000. Retenons simplement que, pour la plupart, les personnages féminins de ce groupe sont héroïques dans la mesure où, envers et contre les opposants se dressant sur leur chemin, ils sont demeurés *à cheval sur leurs principes*, si l'on peut dire. Fortes de leur succès, les femmes de ces fictions (dont plusieurs sont amoureuses des Lettres et du Verbe), ont pour la plupart célébré cette victoire en compagnie des personnages masculins avec qui elles souhaitent en définitive poursuivre leurs chevauchées en toute complicité, dans le respect de leurs différences. Le Québec ne peut que se réjouir d'avoir enfin parmi ses membres des cavalières chevronnées et des charretières compétentes évoluant librement, autrement dit, des femmes qui, jeunes ou moins jeunes, travailleuses ingénieuses ou brillantes intellectuelles, pragmatiques ou artistes, se sont enfin libérées des liens du patriarcat qui les retenaient à leur pieu.

Ainsi s'achève notre portrait des sujets équins de la quatrième série culturelle. Malgré la grande quantité de bêtes passées en revue, notre panthéon demeure fort incomplet. En guise de pistes pour d'éventuelles recherches sur le thème chevalin, mentionnons l'œuvre de Jacques Ferron qui compte entre autres des Tarlanes[50] (*La nuit*, 1965), des Centaures (*Contes*, 1968), Bélial, satan à tête de cheval (*La charrette*, 1968), Tinamer, fille de Léon de Portanqueu, petite écuyère imaginaire (à cheval sur un balai!) et écrivaine en devenir (*L'amélanchier*, 1970), la fabuleuse femme-cheval Marguerite Cossette (*Saint-Élias*, 1972), etc.

[50] « Les Tarlanes, comme on sait, sont de grands bipèdes à tête chevaline, qui surgissent, la nuit, après chaque profanation. » Jacques Ferron, *La nuit. Roman*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles N^{o} 4 », 1965, p. 88.

Chez Réjean Ducharme, il existe également des sujets intéressants, parmi lesquels on trouve la petite « apache » Bérénice Einberg (*L'avalée des avalés*, 1966), Chateaugué aux cheveux-chevaux (*Le nez qui voque*, 1967), Iode Souvie, la fille-cheval attelée au traîneau qui conduit Azie Azothe dans mille aventures périlleuses (*L'océantume*, 1968), Colombe, l'amie du cheval, ce compagnon de route qui est pour elle « comme un frère » (*La fille de Christophe Colomb*, 1969), etc.

L'œuvre poulinienne regorge elle aussi de chevaux. Comme on le sait, l'aventure littéraire de Jacques Poulin débutait en 1967 avec la parution de *Mon cheval pour un royaume*. Contrairement à ce que ce titre inaugural suggère, l'auteur n'a pas délaissé pour autant son cheval en cours de route. À preuve, on trouve des chevaux de papier dans onze des quatorze romans du corpus poulinien[51]. Parmi ses chevaux les plus fascinants, notons ceux du Poney Express traversant d'est en ouest les États-Unis à la fin du XIX^e^ siècle (*Les grandes marées*, 1978), tous les chevaux de la Conquête américaine évoqués dans *Volkswagen blues* (1984), « le grand roman de l'Amérique » (Boivin), particulièrement ceux attelés aux chariots des émigrants de 1840 empruntant la piste de l'Oregon en direction de la Californie, la belle femme-cheval irlandaise Marine (Maureen O'Hara) à la « crinière rousse », traductrice de l'œuvre de l'écrivain Waterman et grande amie des chevaux de course à la retraite (Derby du Kentucky) (*La traduction est une*

[51] *Les grandes marées* (1978) et *La tournée d'automne* (1993) ne comportent aucune figure chevaline. Il en va de même dans *Le vieux chagrin* (1989), mais on notera toutefois que dans ce cas, la figure du cheval apparaît en filigrane, dans un fragment intertextuel discret. À ce sujet, Jean Morency écrit dans la notice du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* : « À la façon de *Volkswagen blues*, *Le vieux chagrin* s'appuie sur un réseau intertextuel extrêmement ramifié, qui redouble l'intrigue proprement dite en lui proposant des clefs de lecture, qui permettent de colmater les brèches laissées délibérément par l'écriture toute en demi-teinte de Poulin, une écriture qui cherche bien plus à suggérer qu'à expliquer. Si certains de ces intertextes sont faciles à identifier, comme *Les mille et une nuits*, d'autres font sentir leur présence de façon plus souterraine, comme la chanson de Jean Ferrat intitulée « Le Polonais » : « Le Polonais traînait encore son vieux chagrin […] C'étaient deux compagnons qui venaient de très loin º L'un dans l'autre habitant, se partageant le pain º Comme ces vieux chevaux qu'on attelle aux labours º Ils s'étaient rencontrés à la fin d'un amour. » Jean Morency, « Le vieux chagrin », dans Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome VIII (1986-1990)*, Montréal, Groupe Fides inc., 2011, p. 951.

histoire d'amour (2006), la célèbre « Police montée » qui jadis patrouillait les plaines de l'Ouest canadien (*L'anglais n'est pas une langue magique* (2009), les chevaux à demi-sauvages dont les Métis se servaient pour la chasse aux bisons à Batoche et qui sont une manière pour Jacques Poulin d'ouvrir le dialogue avec l'Histoire des francophones canadiens du XIX^e^ siècle (*L'homme de la Saskatchewan*, 2011), favorisant ainsi la mise en œuvre d'une « dialectique de l'ancien et du nouveau », selon la formule éclairante de Gilles Marcotte, etc.

En regardant du côté des écrivaines, mentionnons l'œuvre foisonnante de chevaux d'Antonine Maillet. Sans doute inspiré par la Grand Jument de Rabelais[52], l'héroïque peuple-cheval acadien fringant et piaffant de *Pélagie-la-charrette* (prix Goncourt de 1979) trouve la force et l'ingéniosité de tenir tête aux « six chevaux flambant noirs » de la charrette fantôme de la Mort. Déportés en 1755, les chevaux de Maillet sont depuis longtemps rentrés chez eux, au pays de la Sagouine.

Enfin, notons la présence d'un dernier héros chevalin apparu tout juste avant notre entrée dans le XXI^e^ siècle dans l'œuvre singulière de Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (1998). Il s'agit de « cheval », le compagnon de fortune du « secrétarien », étrange et attachant spécimen qui habite dans la maison (à l'instar de Goulatromba, dans *La nuitte de Malcomm Hudd*) et dont le « souffle » pousse le sujet de la quête « vers l'avant », expression qui témoigne de la grande portée symbolique de la bête au sein de cette charmante fable. Ce héros nous indique par ailleurs que, malgré la disparition du cheval de la vie quotidienne du peuple québécois (exception faite des chevaux du monde des sports et des loisirs équestres), le noble

[52] Jument gigantesque évoquée dans François Rabelais dans *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel* (1534). Dans son roman, Antonine Maillet fait indirectement allusion à ce personnage romanesque de la Renaissance. Antonine Maillet, *Pélagie-la-charrette. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Leméac, 1979], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, p. 95.

animal est encore très présent dans l'imaginaire collectif où il tient avec panache et générosité le rôle d'un adjuvant incomparable.

5.5 Quel avenir pour les chevaux de papier?

Les récits porteurs des chevaux publiés ces dernières années, sans doute un peu trop près de nous pour nous permettre d'en bien dégager le sens, semblent néanmoins partager des traits avec ceux de la quatrième série culturelle. Un rapide survol de deux parutions récentes où la figure chevaline est mise à l'honneur nous en convaincra : *Griffintown*[53] (2013) de Marie Hélène Poitras et *La chaleur des mammifères*[54] (2017) de Biz.

Il y a sept ans, Marie Hélène Poitras nous introduisait dans l'univers des chevaux de calèche vivant à Griffintown, un quartier défavorisé aux allures de « Far Ouest » jouxtant le Vieux-Montréal. Récit polymorphe, ce roman western[55] a beaucoup en commun avec le polar[56], le roman d'amour sériel[57] (avec un petit clin d'œil au roman érotique[58]), le roman populaire équestre[59], le roman d'apprentissage[60], le récit fantastique[61] et le roman historique[62]. En deux

[53] Marie Hélène Poitras, *Griffintown*, Québec, Les Éditions Alto, 2013, 209 p. Désormais, et sauf exception, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *G*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[54] Biz, *La chaleur des mammifères*, Montréal, Leméac Éditeur, 2017, 153 p. Désormais, et sauf exception, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[55] « Le Far Ouest comprend aussi la vieille ville, un secteur à vocation touristique de plus en plus résidentiel. » (*G*, 27)
[56] « Il avait signé le meurtre : deux balles au cœur. » (*G*, 188)
[57] « Ils demeurent ainsi un moment, sans rien faire ni rien dire, figés dans le contact exalté des corps immobiles : un cheval, une fille et un cocher. » (*G*, 177)
[58] « La dernière fois qu'il a épié une telle scène, c'est quand Gerry a accepté qu'une petite équipe de porno amateur tourne un film dans sa calèche. Le cocher l'avait invité à venir se rincer l'œil et la Mouche en avait eu pour son argent. » (*G*, 178)
[59] Parlant de l'héroïne Marie, le narrateur précise que « [s]es années d'équitation, tous les étés de son adolescence passés sur le dos d'un cheval ne lui sont d'aucune utilité à bord d'une calèche […]. » (*G*, 114) « Sauver un cheval : il semble à Marie que toute sa vie a tendu vers cet accomplissement. » (*G*, 193)
[60] Cavalière aguerrie (*G*, 96, 112), Marie veut maintenant se faire cochère : « C'est en quelque sorte la première étape d'une longue initiation; pour devenir cocher, il faut d'abord laisser la crasse et la saleté se déposer sur soi comme une seconde peau de cuir. L'odeur suivra. » (*G*, 60) « [Elle] sait comment parler aux chevaux : d'un ton

mots, *Griffintown* raconte les aventures d'un groupe de cochers aux allures de « cow-boys crasseux » et de leurs bêtes d'attelage (qualifiées de « picouilles » par les opposants des héros), les Sunny, Lady, Cheyenne, Rambo, Belle Starr, Pearl, Mignonne, Poney, Lucky, Beauté, Maggie, la Charogne, Champion, Majesté, Cendrillon et autres chevaux anonymes (dont un « mastodonte de dix-huit mains »), tous évoluant sous le regard complaisant de « Boy », le « cheval fondateur » décédé dont le buste traité avec déférence est accroché à l'Hôtel Saloon.

Ces chevaux de poils et de crins, il va sans dire, tiennent tous un rôle de personnage-doublet[63]. Ici plus que dans tous les récits rencontrés dans le corpus québécois, les chevaux ont une fonction spéculaire non équivoque (« [Marie] est comme les chevaux qui l'entourent : son passé la hante » *G*, 130; « S'il était un cheval de calèche on l'enverrait faire de la colle[64] » *G*, 161; etc.). Par ailleurs, comme on pouvait s'y attendre, il se trouve également dans ce roman destiné tout particulièrement aux amateurs de chevaux des personnages de type homme-cheval — Billy « piaffant sur le toit de sa roulotte » (*G*, 98) — et femme-cheval — Marie au « long cou de pouliche gracile » (*G*, 129), « insaisissable » (*G*, 129), « indompté[e] » (*G*, 129), « farouche » (*G*, 54) arbore « un minois aux traits racés et aux yeux chevalins » (*G*, 54) et une « chevelure longue, drue et sombre, semblable à une crinière » (*G*, 63), etc. Avec cette œuvre, Poitras s'inscrit de

franc, ferme, légèrement autoritaire, comme si elle s'adressait à un enfant inquiet, sans jamais mentir. Son véritable apprentissage du métier commence. » (*G*, 61)

[61] « À Griffintown, les fantômes errent, plus nombreux que les anges. » (*G*, 107) « Une nuit, […] Evan a jeté un cheval mort dans ce ruisseau. Le cheval a été avalé par les eaux et par les créatures qui vivent peut-être tout au fond, depuis la nuit des temps. » (*G*, 137) « Dans les vestiges des calèches, des fantômes de chevaux trébuchent puis se détellent, passent au trot de parade dans la caillasse et les éboulis, se roulent dans l'herbe tachée de houille, mêlent leur haleine spectrale à la rumeur du quartier. » (*G*, 209)

[62] Voir le chapitre « Le dernier Irlandais » où est racontée la « légende » des émigrés irlandais venus s'installer à Goose Village (à Montréal, non loin du Pont Victoria) au XIX^e^ siècle. (*G*, 99-101)

[63] Loyd par exemple, un alcoolique endetté à l'œil vitreux qui s'exprime en « franglais » a pour compagne sa « Charogne », « une grande jument bistre de tempérament nerveux », une « ancienne coureuse » qu'il a choisie parce que lui-même aurait préféré devenir jockey qu'être cocher. (*G*, 31)

[64] L'expression « faire de la colle » signifie conduire le cheval à l'abattoir.

manière fort rafraîchissante dans la veine de la littérature de grande consommation, pour le bonheur du plus grand nombre de lecteurs et de lectrices.

Dans un tout autre registre, Biz faisait paraître en 2017 le roman *La chaleur des mammifères*, un récit bouillonnant de culture[65] dans lequel l'auteur renoue avec deux genres connus, le *campus novel* (*Maryse*, 1983) et le récit de contestation des années de la Révolution tranquille[66]. Si la thématique nationaliste demeure centrale, on assiste néanmoins à son renouvellement dans une perspective d'ouverture à l'Autre[67] et d'élargissement des horizons[68].

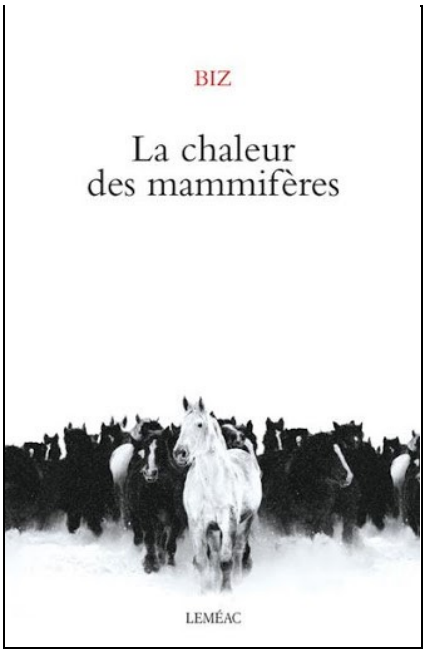


Fig. 12 – Page couverture du roman *La chaleur des mammifères* (2017) de Biz, http://www.lemeac.com/catalogue/1660-la-chaleur-des-mammiferes.html (page consultée le 2 février 2020)

[65] « Quel est l'avenir de la littérature? » (*CM*, 14) demande le professeur René McKay à ses étudiants. On compte un peu moins de 200 références à la culture dans le roman : nom d'écrivains, titres d'œuvres, genres littéraires, etc. En faisant jouer le thème de la culture par le biais de l'intertextualité, l'œuvre de Biz s'inscrit dans la quatrième série culturelle qui, souvenons-nous, a pour principe codant la Culture.

[66] Dans un passage de son récit autobiographique, le narrateur McKay témoigne de la désillusion de la jeunesse étudiante des années 1980, époque où « la vague des idéaux collectifs s'était brisée sur les rochers de l'individualisme » (*CM*, 70). Il aura sa revanche en 2012…

[67] « Et si l'avenir n'annonçait pas la fin des identités nationales, mais leur amalgame? » (*CM*, 113)

[68] Par exemple, le romancier relate un épisode se déroulant en Suède.

Sur le plan chevalin, comme l'annonce l'image d'une horde de chevaux sauvages en page couverture, on retrouve au sein du roman la traditionnelle figure du peuple-cheval (le peuple québécois, mais le « nous » n'a plus l'homogénéité « ethnique » d'autrefois[69]), personnage collectif dont les sujets équins les plus vigoureux (« jeunes cerveaux fringants » du milieu universitaire) monteront aux barricades lors d'une grève étudiante générale (sous-entendu : le « Printemps érable » de 2012[70]) pour militer contre la hausse des droits de scolarité au Québec[71]. En somme, comme l'auteur l'indique, il s'agit d'un roman qui « célèbre l'union, la harde, la horde, c'est-à-dire le peuple en mouvement quand il n'agit pas en *troupeau* » (*CM*, quatrième de couverture. Nous soulignons.). À noter ici que Biz convoque à son tour la figure du mouton en guise de repoussoir[72], procédé employé couramment au sein des troisième et quatrième séries culturelles, comme nous l'avons vu.

Ce récit qui raconte l'aventure militante de la jeune génération sera bien sûr l'occasion pour Biz de mettre en scène le personnage de type *monture policière* dont le rôle thématique est celui du *cheval de cavalerie* (Service de police de la Ville de Montréal) représenté « au travail » dans des scènes de manifestations étudiantes. Enfin, outre les personnages du milieu académique de type homme-cheval (le prof déclassé McKay se perçoit comme un « poney[73] ») et femme-cheval (l'étudiante Héloïse de Barberac a une « crinière de *dreads* » *CM*, 21. L'auteur souligne.), on observe dans le récit la présence d'une protagoniste anonyme de type amazone guerrière dans

[69] Des personnages aux origines québécoises, françaises, anglaises, africaines, scandinaves, entre autres, y sont représentés.
[70] « Ils arboraient le carré rouge comme une médaille militaire. » (*CM*, 105)
[71] « — Pourquoi un carré rouge? — Parce que le gouvernement veut nous mettre carrément dans le rouge. » (*CM*, 138)
[72] « Cette grève, ce n'était pas sérieux. […] cette génération nombriliste était incapable d'entreprendre quoi que ce soit de collectif. Ils voulaient faire la révolution, mais personne ne voulait faire la vaisselle. Après quelques jours de congé à bêler des slogans débiles, ils rentreraient à la bergerie pour se faire tondre. » (*CM*, 106)
[73] « Je me sentais minable à côté d'eux, poney paumé parmi les étalons. » (*CM*, 112)

un contexte de répression policière[74], premier cas du genre dans les récits québécois, ce qui lui confère certainement un rang élevé sur l'échelle de l'héroïté des personnages chevalins.

Bref, ces deux cas de figure (Poitras, Biz) donnent à penser que, si notre histoire culturelle du Québec racontée à travers la figure chevaline s'achève, celle des chevaux de papier de la littérature québécoise en tant que telle est loin d'être terminée.

*

En conclusion, que signifie l'image du cheval au Québec? Ce long détour par les culturèmes[75] que sont les représentations directes ou indirectes du cheval répertoriées à la suite de notre lecture de 176 récits québécois parus de 1847 à 2017 — soit 64 romans et 112 récits brefs, contes et nouvelles de tous genres — montre bien la différence qui existe entre le peuple québécois et les Nuer d'Afrique. En effet, grâce aux chevaux de papier qui sont des objets culturels mettant une distance entre le monde et nous — Canadiens et Canadiens français autrefois, Québécoises et Québécois aujourd'hui —, une fenêtre demeure ouverte en permanence sur une certaine conscience du monde et sur l'Histoire du Québec. Certes, cette dernière n'a pas toujours été glorieuse ni facile à assumer. Plusieurs chevaux de notre corpus nous en ont donné une illustration frappante, tels les timides chevaux canadiens de la Conquête, les bonnes Grise finalement trop belles pour être vraies, les jouaux désossés donnant la nausée et les chevaux enfin sortis de l'enclos qui, malgré leur liberté nouvellement acquise, demeurent perdus dans l'immensité d'un royaume encore incertain… Pour le dire avec les mots de Fernand Dumont,

[74] La scène se présente comme suit : La manifestante Valérie, faisant face à « une rangée de flics à cheval » (*CM*, 144) marche « avec conviction vers la cavalerie » (*CM*, 144) dans un geste de protestation qui fera la une des journaux — « À travers le chaos enfumé, on voyait Valérie avec le V de la paix brandi devant le cheval » (*CM*, 150). Payant le prix de son audace, elle subit de plein fouet l'assaut d'une policière à cheval : « C'est une femme qui m'a chargée avec le cheval. » (*CM*, 153)

[75] Nous empruntons la notion de « culturème » à Jean-Marie Privat, « Le voisinage d'Emma », dans Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, *anthologie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 266.

chaque figure chevaline représente en quelque sorte « une plaie au flanc de la conscience[76] » en ce qu'elle dit, par un procédé de condensation spectaculaire, visionnaire, le criant besoin de tout un peuple de trouver un sens à un projet collectif toujours incertain, mais malgré tout, le meilleur qui soit au moment où il se vit. Disons en paraphrasant Adrien Thério que si la rencontre avec ces bêtes quelque peu dérisoires *n'est pas ce qu'il y a de plus palpitant, cela ne veut pas dire que ce n'est pas intéressant*[77]. Bref, malgré tous leurs défauts, ces chevaux de papier n'en demeurent pas moins fort attachants et, surtout, riches de sens. De la même manière, l'histoire culturelle de la nation québécoise mérite que l'on s'y intéresse. Grâce à la mise en fiction dont elle a été l'objet, elle peut aujourd'hui être mieux comprise, voire appréciée. « Une société, si complexe et si déchirée soit-elle, doit se donner une représentation un peu cohérente d'elle-même, écrivait Fernand Dumont; elle requiert une signification pour son passé, des vues pour son avenir[78] ». Il reste donc à voir ce que nous diront les chevaux de papier de demain sur ce que nous sommes devenus au XXI^e^ siècle et sur ce que nous rêvons encore d'être.

[76] Fernand Dumont, 1971, p. 61, dans Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976), essai*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 184.
[77] Adrien Thério, « "En marge de la vie" ou le roman québécois 1900-1933 », *Voix et Images* [En ligne], vol. 7, n^o^ 1, automne 1981, p. 54, https://id.erudit.org/iderudit/200303ar (page consultée le 28 avril 2018).
[78] Fernand Dumont, *L'Anthropologie en l'absence de l'homme*, p. 36, dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, 1984, p. XVIII.

6 ANNEXES

6.1 Chapitre 2 – La Grise

6.1.1 Annexe 2.1 : Charles-Eugène et ses avatars : la représentation du cheval dans le roman *Maria Chapdelaine*

Dans les lettres québécoises, il est plutôt rare de rencontrer deux fois le même cheval, dans deux œuvres distinctes produites par deux auteurs différents. C'est pourquoi le cas de Charles-Eugène intéresse particulièrement. Né sous la plume de Louis Hémon, ce cheval apparaît pour la première fois en 1916 aux côtés du père de famille, dans le très célèbre roman de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*[1].

Les aventures de l'héroïne éponyme évoluant dans l'univers paysan canadien-français de la région du Lac-Saint-Jean au début du xx[e] siècle seront par la suite racontées sous diverses formes par plusieurs admirateurs de l'œuvre. Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* indique qu'avant 1960 le roman a suscité deux pièces de théâtre (Alonzo Cinq-Mars et Damase Potvin, « Maria Chapdelaine. Pièce en cinq actes », *le Terroir,* mai-septembre 1919; Loïc LeGouriadec, « Maria Chapdelaine. Drame en trois actes», créé le 26 février 1923 au Théâtre National de Montréal et repris en 1947 au Ottawa Little Théâtre), deux films (*Maria Chapdelaine,* réalisé par Julien Duvivier, Société nouvelle de cinématographie, René Pignières et Léon Beytout, Films Herpey, 1934; *Maria Chapdelaine,* réalisé par Marc Allégret, London Film Productions Everest Pictures, Regina, Distributeurs français, Filmsonor, 1950) et un roman.

L'essayiste, linguiste, historien et conteur Sylva Clapin (pseudonyme de Claude Sicard) aura en effet l'idée de poursuivre l'histoire racontée dans « l'immortel ouvrage de Louis

[1] Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, [Éd. originale : Montréal, J.-A. LeFebvre, 1916], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1988, 216 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Hémon[2] » et demeurée inachevée par la force du hasard. « Si Louis Hémon eût vécu, n'aurait-il pas été tenté de donner une suite quelconque à sa *Maria Chapdelaine*? Bien des gens ont dû se poser la question, et cela d'autant plus qu'il semble qu'il doit y avoir naturellement une suite à ce récit[3]. » Ainsi paraîtra dans *la Presse* du 20 août au 15 octobre 1925, de façon hebdomadaire, des épisodes romanesques d'*Alma-Rose. Récit canadien faisant suite à Maria Chapdelaine*[4].

Même s'il désire livrer au public un roman-feuilleton à « la manière de » Louis Hémon (pastiche sans but parodique, conçu plutôt comme exercice de style et hommage à l'écrivain français), Clapin est avant tout un scribe de son temps imbu des principes du code régionaliste. Comme on peut s'en douter, son « Charles-Eugène » sera marqué par cette esthétique au fer rouge. C'est à ce titre que le texte de Clapin nous paraît des plus intéressants. Grâce à sa publication en volume en 1982, une chance unique nous est offerte d'examiner à la loupe un spécimen ultraorthodoxe de la Grise.

Pour apprécier pleinement le travail de composition du personnage chevalin de Sylva Clapin, nous devons faire un détour par le récit d'origine de Louis Hémon. Résumons-le brièvement et présentons la caractérisation du cheval qui s'y trouve avant de plonger dans l'analyse du second Charles-Eugène, celui-là dessiné à l'image l'idéologie de conservation qui, au Québec, connaît son apogée dans la décennie de 1920.

---

[2] « Document pour faire suite à Maria Chapdelaine », *La Presse*, vol. XLI, n° 254, 15 août 1925, p. 17, dans S. Clapin, *Alma-Rose*, p. 17.
[3] « Document pour faire suite à Maria Chapdelaine », dans S. Clapin, *Alma-Rose*, p. 18.
[4] Sylva Clapin (pseud. de Claude Sicard), *Alma-Rose*, [Éd. originale : Montréal, *La Presse*, vol. XLI, du 20 août 1925 au 15 octobre 1925), texte établi et présenté par Gilles Dorion et suivi d'un appendice, Montréal, Fides/BQ, 1982, 199 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *AR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

6.1.1.1 Le cheval Charles-Eugène, première mouture

C'est en feuilleton que paraît pour la première fois *Maria Chapdelaine*, dans le quotidien *Le Temps*, du 27 janvier au 19 février 1914. L'histoire raconte les aventures de la famille Chapdelaine, composée du père, de la mère et de leurs six enfants, deux filles, Maria et Alma-Rose, et quatre garçons, Esdras, Da'Bé, Tit'Bé et Télesphore (*MC*, 42). Ces derniers vivent pratiquement en forêt, bien à l'écart des villages avoisinants, « de l'autre bord de la rivière, en haut des chutes, à plus de douze milles de distance [de Péribonka], et les derniers milles quasiment sans chemin » (*MC*, 7). « Honfleur, le village le plus proche de leur maison, était à huit milles de distance » (*MC*, 129). Ils ne peuvent donc compter que sur leur unique cheval, le vieux Charles-Eugène, pour accéder à la civilisation. Le jury qui recommande au journal la publication du récit de Louis Hémon commente en des termes élogieux tant le fond que la forme :

> Charmant récit, écrit d'une langue alerte et facile. De l'intérêt, de la grâce. L'auteur décrit avec sympathie la rude existence des paysans canadiens, leur lutte incessante avec les éléments, le froid terrible, la terre hostile, la solitude effrayante des grands bois — les simples événements de leurs vies primitives, joies et douleurs, mariages et deuils[5].

De facture réaliste, le roman recourt à des procédés narratologiques habituels : récit à la troisième personne, narrateur omniscient, verbes à l'imparfait et au passé simple (« Charles-Eugène suivait exactement tous les détours, descendait au grand trot les courtes côtes et remontait la pente opposée d'un pas lent […]. », *MC*, 16; « Charles-Eugène tourna brusquement sur la droite, raidit ses jambes de devant pour ralentir dans la pente et s'arrêta net au bord de la glace. », *MC*, 16).

[5] Jury du journal *La Presse*, dans Nicole Deschamps, « Avant-Propos », dans L. Hémon, *Maria Chapdelaine […]*, p. VIII.

Par ailleurs, privilégiant une stratégie de proximité narrative, Louis Hémon s'attarde plutôt à « faire voir » (mimésis) qu'à « raconter » (diégésis)[6], présentant souvent des personnages en conversation les uns avec les autres[7], ce qui crée un « effet de réel ». Cela s'observe aussi dans les passages où le père Chapdelaine commande à son cheval diverses actions : « Les yeux ouverts dans la clarté blafarde de l'aube, Maria prêta l'oreille aux bruits du départ : la porte de l'écurie battant contre le mur; les sabots du cheval sonnant mat sur les madriers de l'allée; des commandements étouffés : « Ho la! Harrié!... Harrié donc! Ho!... » puis le tintement des grelots de l'attelage. » (*MC*, 162-163)

Le récit des aventures des protagonistes alterne avec les descriptions qui campent bien les lieux et les personnages. Attardons-nous au portrait que trace Hémon de quelques-uns d'entre eux : le père, la mère, la fille aînée et le voisin. D'entrée de jeu, précisons que les parents sont des personnages véhiculant deux visions du monde opposées. Dans le roman, cela se traduit par la peinture de deux modes de vie distincts, le nomadisme et la sédentarité :

> C'était l'éternel malentendu des deux races : les pionniers et les sédentaires, les paysans venus de France qui avaient continué sur le sol nouveau leur idéal d'ordre et de paix immobile, et ces autres paysans, en qui le vaste pays sauvage avait réveillé un atavisme lointain de vagabondage et d'aventure. (*MC*, 35)

En « homme fait pour le défrichement plutôt que pour la culture » (*MC*, 27), l'habitant Samuel Chapdelaine incarne à sa manière le type de l'aventurier. Il se décrit d'ailleurs lui-même comme « un homme qui a le mal du pays et qui s'ennuie » (*MC*, 189) lorsqu'il a complété le « bien

[6] À ce sujet, Jean Milly écrit : « [L']opposition [mimésis/diégésis], reprenant des termes utilisés depuis l'Antiquité, repose sur le rapport entretenu entre le récit et son référent, ou encore sur les degrés de la représentation du référent. Si le récit se tient tout près de son référent, s'il tend à l'imiter (ou à faire semblant de l'imiter), il relève de la mimésis ("imitation", en grec); s'il s'en éloigne et le transforme, notamment par le résumé, il relève de la diégésis ("narration"). » Jean Milly, *Poétique des textes. Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac », 2005, p. 74.

[7] « Se rapprochant le plus possible de l'imitation directe, c'est [de la mimésis] que relèvent les dialogues, […] tous les faits de discours direct, les citations, mais aussi les expressions pittoresques ou fautives qui servent à caractériser le langage d'un personnage romanesque […]. » J. Milly, *Poétique des textes […]*, p. 80.

qu[’il] avai[t] fait avec tant de peine et de misère » (*MC*, 189), c’est-à-dire « la petite maison carrée, la grange de planches mal jointes, l’étable faite de troncs bruts entre lesquels on avait forcé des chiffons et de la terre » (*MC*, *44*), « les champs, les clôtures » (*MC*, 189), etc. Une fois bien établi, le désir de s’« en aller plus haut vers le nord, plus loin dans le bois » (*MC*, 190) le reprend et l’entraîne avec sa femme vers l’un de ces « lots » (*MC*, 189) éloignés, perdus en forêt : « Faire de la terre! C’est la forte expression du pays, qui exprime tout ce qui gît de travail terrible entre la pauvreté du bois sauvage et la fertilité finale des champs labourés et semés. Samuel Chapdelaine en parlait avec une flamme d’enthousiasme et d’entêtement dans les yeux. » (*MC*, 27)

Sédentaire de nature, la mère Chapdelaine préfère pour sa part la vie en milieu agricole où l’on retrouve « du beau terrain planche aussi loin qu’on peut voir » (*MC*, 20), « où la terre est défrichée et cultivée depuis longtemps » (*MC*, 26). Acceptant toujours courageusement de suivre son mari à l’aventure, « toujours aussi capablement, encouragée et de belle humeur, sans jamais un mot de chicane ni de malice » (*MC*, 190), elle regrette néanmoins qu’il « ait […] le goût de mouver si souvent et de pousser plus loin et toujours plus loin dans le bois, au lieu de prendre une terre dans une des vieilles paroisses » (*MC*, 20), paroisses symbolisant désormais pour elle un « paradis perdu » (*MC*, 26). Ainsi, dans *Maria Chapdelaine*, sont associées à la femme du colon des « vertus presque héroïques » (*MC*, 191) puisqu’en ces « lieux désolés » (*MC*, 191), il faut

> peiner de l’aube à la nuit, dépensant toutes les forces de son corps en mille dures besognes, et garder de l’aube à la nuit toute sa patience et une sérénité joyeuse; ne jamais voir autour de soi que la nature primitive, sauvage, le bois inhumain, et garder au milieu de tout cela l’ordre raisonnable, et la douceur, et la gaieté, qui sont les fruits de bien des siècles de vie sans rudesse […]. (*MC*, 191)

Personnage central de l'œuvre, Maria devra décider un jour si elle suit les traces de sa mère ou non : « Est-ce que cela en valait la peine? […] Vivre ainsi, aussi durement, aussi bravement, et laisser tant de regret derrière soi, peu de femmes en étaient capables. Elle-même... » (*MC*, 191) Mais avant de choisir sa destinée, encore lui faut-il regarder ce qui s'offre à elle. Maria, qui « reste si loin […] dans le bois » (*MC*, 6), dans « une place à moitié sauvage, loin des autres maisons et des églises » (*MC*, 188), est en vérité une « fille presque inaccessible » (*MC*, 7). Dans son entourage immédiat, néanmoins, trois soupirants tous aussi appâtés les uns que les autres se disputent ses charmes.

Parmi ces jeunes hommes, on retrouve tout d'abord le charmant coureur des bois François Paradis, avec qui la vie aurait été un véritable paradis, en effet, n'eût été cette tragédie qui l'emporta prématurément. Vient ensuite le citadin Lorenzo Surprenant, Canadien français ayant émigré aux États pour fuir la vie de misère de son enfance sur la terre paternelle, qui fait miroiter à la jeune paysanne une existence matériellement riche et culturellement diversifiée. Enfin, le défricheur et bientôt agriculteur Eutrope Gagnon, l'« unique voisin » (*MC*, 24) des Chapdelaine.

Comme l'on pouvait s'y attendre, Eutrope[8] est le favori de la mère Chapdelaine puisqu'il aspire à cette vie de cultivateur dont elle-même rêve tant : « La mère Chapdelaine […] l'aimait et […] l'idée de son labeur solitaire pour la bonne cause [la] remplissait d'ardente sympathie […]. » (*MC*, 55) Pour Maria toutefois, Eutrope est le parti le moins attrayant de tous, ce dont il est fort conscient : « [Q]uand il parla à son tour, le fit timidement, avec une sorte de honte et comme découragé d'avance, comprenant qu'il n'avait rien à offrir qui eût de la force pour tenter. » (*MC*,

[8] Si l'on considère ses origines étymologiques, le prénom « Eutrope » est en quelque sorte « motivé », autrement dit, il vient appuyer subtilement la thèse soutenue par l'auteur (Eutrope est le type du bon habitant) : « eu- », « [é]lément, du grec *eu*, "bien, agréablement" » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 955); « trope », du « latin *tropus* [et du] grec *tropos* », qui signifie « tour, manière » (*Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 2633) conduite, manière de se comporter.

147-148) Après avoir écouté ce qu'Eutrope lui proposait comme modèle de vie conjugale, Maria songe en elle-même :

> C'était cela tout ce qu'Eutrope Gagnon avait à lui offrir : attendre un an et puis devenir sa femme et continuer la vie d'à présent, dans une autre maison de bois, sur une autre terre mi-défrichée... Faire le ménage et l'ordinaire, tirer les vaches, nettoyer l'étable quand l'homme serait absent, travailler dans les champs peut-être, parce qu'ils ne seraient que deux et qu'elle était forte. Passer les veillées au rouet ou à radouber de vieux vêtements... Prendre une demi-heure de repos parfois l'été, assise sur le seuil, en face des quelques champs enserrés par l'énorme bois sombre; ou bien, l'hiver, faire fondre avec son haleine un peu de givre opaque sur la vitre et regarder la neige tomber sur la campagne déjà blanche et sur le bois... Le bois... Toujours le bois, impénétrable, hostile, plein de secrets sinistres, fermé autour d'eux comme une poigne cruelle qu'il faudrait desserrer peu à peu, peu à peu, année par année, gagnant quelques arpents chaque fois au printemps et à l'automne, année par année, à travers toute une longue vie terne et dure. (*MC*, 149-150)

Et Eutrope d'ajouter, à la fois en guise de justification et de profession de foi : « J'ai toujours travaillé fort; personne n'a pu dire jamais que j'étais lâche, et si vous vouliez bien me marier ça serait mon plaisir de peiner *comme un bœuf* toute la journée pour vous faire une belle terre et que nous soyons à l'aise avant d'être vieux. » (*MC*, 150. Nous soulignons.) À cette comparaison animalière peu attrayante (homme = bête de somme) s'ajoute une métaphore résolument repoussante, ce qui vient clore le portrait dérisoire de la vie qu'offre Eutrope à la fille aînée des Chapdelaine :

> À travers la neige qui tombait, Maria regardait l'unique construction de planches — mi-étable et mi-grange — que son père et ses frères avaient élevée cinq ans plus tôt, et elle lui trouvait un aspect à la fois répugnant et misérable […]. L'intérieur chaud et fétide, le sol couvert de fumier et de paille souillée […] : c'était le symbole de ce qui l'attendait si elle épousait un garçon comme Eutrope Gagnon, une vie de labeur grossier dans un pays triste et sauvage. (*MC*, 151-152)

Bien décidé à ravir le cœur de Maria, Lorenzo Surprenant en remet. Pour lui, dire que l'habitant prospère est roi sur sa terre est un leurre.

> La vérité, précise-t-il, c'est que ce sont leurs animaux qui les ont. Il n'y a pas de boss dans le monde qui soit aussi stupide qu'un animal favori. Quasiment tous les jours ils vous causent de la peine ou ils vous font du mal. C'est un cheval apeuré de rien qui s'écarte ou qui envoie les pieds; c'est une vache pourtant douce, tourmentée par les mouches, qui se met à marcher pendant qu'on la tire et qui vous écrase deux orteils. Et même quand ils ne vous blessent pas par aventure, il s'en trouve toujours pour gâter votre vie et vous donner du tourment... » (*MC*, 135)

Poursuivant sa harangue contre les méfaits des animaux de ferme, Lorenzo déclare que, cherchant à mettre un terme à la pagaille et au désordre, « [l]es hommes *galopent*, brandissent des bâtons, s'essoufflent » (*MC*, 136. Nous soulignons.). Apparaît ici un type de métaphorisation qui bestialise l'humain, procédé qui sera repris par la suite, durant les années de contestation du régionalisme, par plusieurs auteurs souscrivant à une esthétique réaliste. D'ailleurs, Louis Hémon avait déjà employé cette technique plus tôt dans le roman alors qu'il traçait le portrait de l'homme engagé des Chapdelaine, Edwige Légaré, un personnage d'« une rusticité terrible » (*MC*, 43) : « [P]our un salaire de vingt piastres par mois il *s'attelait* chaque jour de quatre heures du matin à neuf heures du soir à toute besogne à faire, et y apportait une sorte d'ardeur farouche qui ne s'épuisait jamais […]. » (*MC*, 43. Nous soulignons.)

Par ailleurs, Lorenzo évoquait la présence nuisible des « mouches » dans son laïus. Une des difficultés majeures liées au mode de vie du colon consiste à devoir vivre en présence des « terribles insectes harcelants de l'été : moustiques, maringouins et mouches noires » (*MC*, 26). Les allusions à ces déplaisantes bestioles, nombreuses dans le récit de Hémon, se transforment parfois en descriptions fort détaillées, comme c'est le cas dans le passage suivant :

> D'innombrables moustiques et maringouins tourbillonnaient dans l'air brûlant de l'après-midi. À chaque instant il fallait les écarter d'un geste; ils décrivaient une courbe affolée et revenaient de suite, impitoyables, inconscients, uniquement anxieux de trouver un pouce carré de peau pour leur piqûre; à leur musique suraiguë se mêlait le bourdonnement des terribles mouches noires, et le tout emplissait le bois comme un grand cri sans fin. (*MC*, 69)

Sous la plume de Louis Hémon, le choix « Eutrope Gagnon » représente ceci : un homme de peine à l'image de la bête de labour, vivant dans un milieu hostile hanté par des bêtes en folie et des insectes persécuteurs, un milieu où les humains finissent par se bestialiser à force d'être exposés aux « *mugissements* et [aux] clameurs aiguës du [norouâ] » (*MC*, 177. Nous soulignons.), à la sauvagerie des « bois enténébrés » (*MC*, 139).

Les chevaux, comme on l'a vu, ne sont pas épargnés par ce mauvais sort. Selon le témoignage de Lorenzo, certains ont peur, ils ruent. D'autres sont aux prises avec l'environnement problématique, par exemple « les mauvais chemins où [ils] enfon[cent] jusqu'au poitrail » (*MC*, 163-164). Cependant, Hémon a soin de nuancer son propos en représentant de manière neutre certains autres sujets chevalins. Ces derniers, anonymes, n'ont que peu de valeur narrative, leur portrait ayant plutôt une valeur sociologique. Participant tous à des séquences actantielles-types, ils illustrent les différents volets de la vie en pays de colonisation. Ainsi, outre les tâches d'agriculture, le cheval sert pour le transport des gens, tels le curé, le médecin, le « rebouteux » (*MC*, 170), tantôt pour aller chercher du secours (« [À] Honfleur […] je trouverai bien quelqu'un qui me prêtera un cheval et une carriole […]. » *MC*, 172), tantôt pour participer à des événements de sociabilité villageoise (« visites inattendues des parents qui arrivent en traîneau d'un autre village, ensevelis sous les couvertures et les fourrures, derrière un cheval au poil blanc de givre. » *MC*, 93). L'hiver, les hommes « mont[ent] aux chantiers avec un cheval » (*MC*, 149) pour les travaux de débardage en forêt et la drave :

> Les chantiers, la drave, ce sont les deux chapitres principaux de *la grande industrie du bois, qui pour les hommes de la province de Québec est plus importante encore que celle de la terre*. D'octobre à avril, les haches travaillent sans répit et les forts chevaux traînent les billots sur la neige jusqu'aux berges des rivières glacées; puis, le printemps venu, les piles de bois s'écroulent l'une après l'autre dans l'eau neuve et commencent leur longue navigation hasardeuse à travers les rapides. (*MC*, 55-56. Nous soulignons, car cette idée importante sera discutée plus loin.)

Voilà pour le portrait que trace Louis Hémon des chevaux de travail qui participent à la grande épopée de la colonisation canadienne-française. Mais qu'en est-il de Charles-Eugène, plus particulièrement? Quel(s) rôle(s) joue-t-il au sein de l'entreprise familiale? Louis Hémon le dépeint-il favorablement? Le marque-t-il de quelques coups de crayon noir?

Premier constat, peu surprenant du reste : l'étiquette sémantique du cheval vedette d'un des romans les plus célèbres des lettres québécoises, *Maria Chapdelaine*, est d'une grande richesse. La personnalité de Charles-Eugène apparaît au fil du récit alors que Louis Hémon, plutôt que d'énumérer ses qualités et ses aptitudes, nous le montre en pleine action, dans le cours des aventures qu'il vit avec ses maîtres, par beau temps comme par mauvais temps. Preuve de son importance en tant que personnage, il entre en scène dès le premier chapitre du roman, dans le cadre d'un épisode que l'on retrouve peu dans les romans régionalistes : la traversée d'une rivière gelée au printemps, alors que la glace se fragilise dangereusement.

> Charles-Eugène tourna brusquement sur la droite, raidit ses jambes de devant pour ralentir dans la pente et s'arrêta net au bord de la glace. Le père Chapdelaine ouvrit les yeux.
> — Tenez, son père, fit Maria, voilà les cordeaux!
> Il prit les guides, mais, avant de faire repartir son cheval, resta immobile quelques secondes, surveillant la surface de la rivière gelée.
> — Il est venu un peu d'eau sur la glace, dit-il, et la neige a fondu; mais nous devons être bons pour traverser pareil. Marche, Charles-Eugène!
> Le cheval flaira la nappe blanche avant de s'y aventurer, puis s'en alla tout droit. Les ornières permanentes de l'hiver avaient disparu; les jeunes sapins plantés de distance en distance qui avaient marqué le chemin étaient presque tous tombés et gisaient dans la neige mi-fondue; en passant près de l'île, la glace craqua deux fois, mais sans fléchir. Charles-Eugène trottait allègrement vers la maison de Charles Lindsay, visible sur l'autre bord. Pourtant lorsque le traîneau arriva au milieu du courant, au-dessous de la grande chute, il dut ralentir à cause de la mince couche d'eau qui s'étendait là et détrempait la neige. Lentement ils approchèrent de la rive; il ne restait plus que trente pieds à franchir quand la glace commença à craquer de nouveau et ondula sous les pieds du cheval.
> Le père Chapdelaine s'était mis debout, bien réveillé cette fois, les yeux vifs et résolus sous son casque de fourrure.
> — Charles-Eugène, marche! Marche donc! cria-t-il de sa grande voix rude.

> Le vieux cheval planta dans la neige semi-liquide les crampons de ses sabots et s'en alla vers la rive par bonds, avec de grands coups de collier. Au moment où ils atterrissaient, une plaque de glace vira un peu sous les patins du traîneau et s'enfonça, laissant à sa place un trou d'eau claire.
> Samuel Chapdelaine se retourna.
> — Nous serons les derniers à traverser, cette saison, dit-il.
> Et il laissa son cheval souffler un peu avant de monter la côte. (*MC*, 16-17)

Une telle scène est très riche de signification. Premièrement, elle révèle le rôle actantiel que jouera le cheval tout au long de l'histoire, celui d'adjuvant, ce qui est conforme au code régionaliste. Deuxièmement, elle permet de comprendre que Charles-Eugène est un personnage-doublet dont les actions et les attitudes reflèteront dans une large mesure celles du père Chapdelaine : « [A]vant de faire repartir son cheval, [il] resta immobile quelques secondes, surveillant la surface de la rivière gelée » (*MC*, 16); « Le cheval flaira la nappe blanche avant de s'y aventurer, puis s'en alla tout droit. » (*MC*, 17) En plus d'être vigilants, ils sont tous les deux téméraires : lorsque la glace commence à céder, l'un commandera aussitôt de s'empresser, l'autre bondira sans hésiter jusqu'à la berge. Le voyage menant jusqu'à la rivière avait déjà donné un aperçu de la fonction spéculaire de cette relation unique homme-cheval en révélant une sorte de jeu amical se déroulant entre les partenaires. Dès lors que le conducteur tombait endormi, la bête ralentissait l'allure[9]. Puis, se réveillant en sursaut et surprenant l'attitude espiègle de son cheval, le maître le réprimande sur un ton bourru que l'on devine n'être qu'une brusque marque de sincère affection[10]. À l'évidence, les compères, qui sont de connivence dans cette affaire, s'apprécient beaucoup et se font mutuellement confiance, comme le montre bien leur étroite collaboration lors de la traversée périlleuse de la rivière en débâcle. On verra en plusieurs instances au cours du récit le père Chapdelaine qui prodigue des soins et des attentions à sa bête,

[9] « La voiture ne manquait jamais de l'endormir, et son cheval, devinant l'assoupissement habituel du maître, ralentit et finit par prendre le pas. » (*MC*, 13)
[10] « Le père Chapdelaine s'était réveillé et étendait la main vers le fouet dans son geste habituel de menace débonnaire; mais quand le cheval ralentit de nouveau après quelques foulées plus vives, il s'était déjà rendormi […]. » (*MC*, 15)

qui s'inquiète de lui[11], ce qui nous mène au troisième élément de signification de cette scène : elle résume à elle seule le caractère de Charles-Eugène. Avec une économie de moyens surprenante, Hémon nous dit tout de sa bête : son intelligence, son énergie, sa détermination et son dévouement. C'est également dans le premier chapitre du roman que le narrateur révèle l'origine du nom du cheval, bon indicateur du tempérament taquin héréditaire des Chapdelaine, tout en nous instruisant sur la généalogie de la bonne bête.

> Plusieurs générations auparavant, un Chapdelaine avait nourri une longue querelle avec un voisin qui portait ces noms, et il les avait promptement donnés à un vieux cheval découragé et un peu boiteux qu'il avait, pour s'accorder la satisfaction de crier tous les jours, très fort, en passant devant la maison de son ennemi :
> — Charles-Eugène, grand « malvenant »! Vilaine bête mal domptée! Marche donc, Charles-Eugène!
> Depuis un siècle, la querelle était finie et oubliée; mais les Chapdelaine avaient toujours continué à appeler leur cheval Charles-Eugène. (*MC*, 13-14)

Charles-Eugène, rejeton d'une longue lignée de nombreux Charles-Eugène, n'est cependant pas un « vieux cheval découragé et un peu boiteux », bien au contraire. Il paraît confiant en lui-même, et cette confiance semble tenir à deux qualités, l'intelligence et l'expérience, comme le passage suivant le laisse deviner :

> Le cheval resta le seul être pleinement conscient sur le chemin. Le traîneau glissait facilement sur la neige dure, frôlant les souches qui se dressaient des deux côtés au ras des ornières; Charles-Eugène suivait exactement tous les détours, descendait au grand trot les courtes côtes et remontait la pente opposée d'un pas lent, en bête d'expérience tout à fait capable de mener ses maîtres au perron de leur maison sans être importunée de commandement ni de pesées des guides. (*MC*, 16)

On reconnaît ici le motif de l'autonomie du cheval sur le plan de l'action, l'une des qualités habituelles des Grise du roman agriculturiste. Par ailleurs, loin d'être « boiteux », le cheval du

[11] « [I]l laissa son cheval souffler un peu avant de monter la côte. » (*MC*, 17); « [A]yant dételé et soigné son cheval, rentra dans la maison à son tour. » (*MC*, 166) Parlant du médecin qui a emprunté Charles-Eugène pour aller dormir à Honfleur, Samuel Chapdelaine dit : « Il n'a rien fait que fatiguer mon cheval […]. » (*MC*, 169)

père Samuel démontre de la vigueur et de l'endurance, là aussi des caractéristiques de type « Grise ». On l'a vu ici « trott[er] allègrement » (*MC*, 17), et lors de la traversée du cours d'eau gelé, avancer à « grands coups de collier » (*MC*, 17). Plus tard, on le verra s'échiner sur des souches ou encore nager dans les épaisses bordées de neige caractéristiques des Pays d'en haut.

Sans cheval, soulignait Lucie Desaulniers, les paysans pouvaient difficilement être prospères, car « la terre ne rapporte pas, et une famille est incomplète[12] ». Pour ceux d'entre eux qui se font colons, la présence du cheval est d'autant plus importante qu'elle est une question de survie : « C'était bon quand tout le monde était fort et joyeux et qu'on n'avait pas besoin d'aide; mais qu'un peu de chagrin vînt, une maladie, et le bois qui les entourait semblait resserrer sur eux sa poigne hostile pour les priver des secours du monde […]. » (*MC*, 163) Le médecin en visite fait le même constat : « [V]ous êtes venus vous cacher dans le bois apparemment, le plus loin que vous avez pu. Batêche! vous pourriez bien tous mourir sans que personne vous vienne en aide. » (*MC*, 165) Grâce à la présence du cheval au sein de leur clan, les Chapdelaine se sentent moins « isolés du reste du monde » (*MC*, 169) : « [L]e cheval Charles-Eugène trottait sur le chemin durci, ramenant les deux voyageurs vers leur maison solitaire […]. » (*MC*, 127)

Les services rendus par la bête sont nombreux. D'une part, il est responsable du transport des personnes dont le secours est essentiel aux colons[13]. D'autre part, le cheval conduit ses maîtres dans les villages de proximité où ils peuvent trouver des médicaments[14] ou les denrées

[12] Lucie Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, M.A. Études françaises, Université de Montréal, 1974, f. 47.
[13] « Je vais atteler, dit [le père Chapdelaine]. J'irai virer à Mistook pour chercher le médecin, et en passant à la Pipe je vas parler à M. le curé aussi. » (*MC*, 162-163); « Mais la nuit approcha sans amener personne, et vers sept heures seulement des grelots se firent entendre au-dehors. C'étaient le père Chapdelaine et le médecin qui arrivaient. » (*MC*, 165); « Le vent était si fort qu'ils n'entendirent pas les grelots de l'attelage, et tout à coup la porte battit contre le mur et le curé de Saint-Henri entra […]. » (*MC*, 178)
[14] « Je pourrai atteler et aller virer à la Pipe, proposa-t-il. Peut-être bien qu'au magasin ils ont des remèdes pour cette maladie-là […]. » (*MC*, 159)

nécessaires à leur quotidien[15]. En plus d'avoir à tirer l'attelage, ce cheval du pays de colonisation doit composer avec des conditions routières difficiles, notamment lorsque le vent d'hiver « abolit les chemins » (*MC*, 94)[16]. Lorsque les circonstances l'exigent, il doit faire plusieurs fois le trajet jusqu'à la civilisation[17]. Par ailleurs, Charles-Eugène s'avère être un partenaire indispensable lorsque vient le temps de se préparer en vue de la saison froide[18]. Une fois l'hiver venu, le cheval participe à l'entretien des chemins, ce qui n'est pas toujours chose facile quand on songe qu'ils ont « huit milles à faire en traîneau sur la neige à travers les bois » (*MC*, 129) avant d'atteindre le village le plus proche[19].

En plus des diverses corvées de transport des biens et des personnes et des travaux « de l'ordinaire », comme on disait à l'époque, le cheval Charles-Eugène est employé à de tâches traditionnelles de deux ordres : la foresterie et l'agriculture. Il est intéressant de noter que l'auteur représente d'abord le cheval à l'ouvrage lors des travaux de débardage en forêt, en ayant recours à une description détaillée à caractère réaliste, pour ensuite le montrer aux champs très succinctement, lors de la fenaison. De cette manière, l'accent est mis davantage sur le volet « colonisation » du travail de l'habitant Chapdelaine, ce qui ne se voit habituellement pas dans

[15] « Quand le dimanche vint, le père Chapdelaine et sa fille commencèrent de bonne heure à se préparer pour le voyage de deux heures qui devait les amener à Saint-Henri-de-Taillon […]. Avant sept heures et demie Charles-Eugène était attelé; Maria, revêtue déjà de sa grande pelisse d'hiver, serrait avec soin dans son porte-monnaie la liste de commissions que lui avait donnée sa mère. » (*MC*, 122)

[16] « Pendant une heure le cheval ne put aller qu'au pas, enfonçant jusqu'aux jarrets dans la neige, car les Chapdelaine étaient seuls à passer sur ce chemin, qu'ils avaient tracé et déblayé eux-mêmes et qui n'était pas assez souvent foulé pour devenir glissant et dur. » (*MC*, 122)

[17] Comme dans cette scène où le médecin emprunte le cheval des Chapdelaine : « Je vas aller coucher à Honfleur, dit-il. Votre cheval est bon pour me mener jusque-là, eh? Vous n'avez pas besoin de venir, vous; je connais le chemin. Je vas passer la nuit chez Ephrem Surprenant et je reviendrai demain dans l'après-midi. Le père Chapdelaine hésita quelques instants, songeant que son vieux cheval avait déjà fait une dure journée; mais il ne répondit rien et finit par sortir pour atteler une fois de plus. » (*MC*, 168)

[18] « En novembre, […] [l]e père Chapdelaine et Tit'Bé attelèrent Charles-Eugène au grand traîneau à bois et charroyèrent laborieusement les troncs coupés qui furent empilés de nouveau près de la maison […] » (*MC*, 89) en prévision de chauffer le logis lors des « longue[s] nuit[s] d'hiver » (*MC*, 90).

[19] « Dès le lendemain de la tempête, le père Chapdelaine attela Charles-Eugène au grand traîneau et partit avec Tit'Bé, emmenant des pelles, pour tenter de fouler la route ou d'en tracer une autre. Les deux hommes revinrent à midi, épuisés, blancs de neige, disant que l'on ne pourrait passer avant plusieurs jours. » (*MC*, 94-95)

les récits régionalistes de l'époque[20], les écrivains du genre considérant cette activité uniquement « comme un préalable de l'agriculture[21] ». La première scène se déroule en juin, alors que « [l]e père Chapdelaine, ses trois fils [Esdras, Da'Bé et Tit'Bé] et son homme engagé [Edwige Légaré] commenc[ent] […] à faire de la terre » (*MC*, 43-44) :

> Edwige Légaré et Esdras s'avançaient alors, et lorsque l'arbre n'était pas trop lourd pour leurs forces jointes ils le prenaient chacun par un bout, croisant leurs fortes mains sous la rondeur du tronc, puis se redressaient, raidissant avec peine l'échine et leurs bras qui craquaient aux jointures et s'en allaient le porter sur un des tas proches, à pas courts et chancelants, enjambant péniblement les autres arbres encore couchés à terre. *Quand ils jugeaient le fardeau trop pesant Tit'Bé s'approchait, menant le cheval Charles-Eugène qui traînait un bacul auquel était attachée une forte chaîne; la chaîne était enroulée autour du tronc et assujettie, le cheval s'arc-boutait, et avec un effort qui gonflait les muscles de ses hanches, traînait sur la terre le tronc qui frôlait les souches et écrasait les jeunes aunes*. (*MC*, 45. Nous soulignons.)
>
> […]
>
> Plus loin *les trois […] hommes manœuvraient l'arrache-souches auquel était attelé le cheval Charles-Eugène. La charpente en forme de pyramide tronquée était amenée au-dessus d'une grosse souche et abaissée, la souche attachée avec des chaînes passant sur une poulie, et à l'autre extrémité de la chaîne le cheval tirait brusquement, jetant tout son poids en avant et faisant voler les mottes de terre sous les crampons de ses sabots. C'était une courte charge désespérée, un élan de tempête que la résistance arrêtait souvent au bout de quelques pieds seulement comme la poigne d'une main brutale; alors les épaisses lames d'acier des haches montaient de nouveau, jetaient un éclair au soleil, retombaient avec un bruit sourd sur les grosses*

[20] Il faudra attendre les « romans de colonisation » (Maurice Lemire) comme *Nord-Sud* (1931) de Léo-Paul Desrosiers et *La rançon de la cognée* (1945) de Rolland Legault pour voir d'autres scènes de défrichage en forêt. Voici un bel exemple de la prose du genre : « Cette transplantation, Maxime Auray la méditait depuis longtemps. Il avait tout calculé, et si les circonstances lui étaient favorables, il réussirait. Il ne partait pas avec de mirifiques espérances, mais avec un cœur énergique. Pour avoir des bêtes plus patientes, capable de traîner les troncs d'arbres sur un sol parsemé d'obstacles, il avait vendu ses chevaux, acheté des bœufs. […] Il était prêt pour la nouvelle aventure. » (Léo-Paul Desrosiers, *Nord-Sud*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions du « Devoir », 1931], Montréal/Paris, Fides, coll. « Alouette bleue », 1943, p. 132) Au sujet de cette œuvre, Maurice Lemire écrit : « Pour traiter de la colonisation et du travail dans les grands espaces, Léo-Paul Desrosiers adopte une position voisine de celle de Louis Hémon. Renonçant à la représentation idéale, il exploite l'attrait du continent pour illustrer le déchirement dont souffrent ses héros qui aspirent à la fois à coloniser et à explorer. Au lieu cependant d'entretenir la confusion entre nomadisme et sédentarité, il se concentre sur le choix auquel doit se livrer son héros. Soumis à deux forces opposées, qui se le disputent, le colon est attiré à la fois par la terre et par le large. S'inspirant de l'histoire, il remonte dans le temps pour exposer comment les Canadiens ont dû se contraindre pour rester fidèle à la terre. Plutôt que de centrer toute son attention sur le bon héros, il le confronte dans son premier roman, *Nord-Sud* (1931), à un double qui cède aux attraits des Pays d'en haut. Aussi le dénouement laisse-t-il les régionalistes perplexes. » Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, p. 188-189. Sur les romans de colonisation, voir p. 186-195.

[21] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 187.

> *racines, pendant que le cheval soufflait quelques instants, les yeux fous, avant l'ordre bref qui le jetterait en avant de nouveau*. (*MC*, 47-48. Nous soulignons.)

La seconde scène au moment des « foins » (*MC*, 74) de juillet (fenaison) montre les mêmes hommes à l'ouvrage, délaissant la faux et le râteau pour s'emparer de la fourche et des guides de la charrette :

> *Charles-Eugène tirait vaillamment entre les brancards; la charrette s'engouffrait dans la grange, s'arrêtait au bord de la tasserie*, et les fourches s'enfonçaient une fois de plus dans le foin durement foulé, qu'elles enlevaient en galettes épaisses, sous l'effort des poignets et des reins, et déchargeaient au côté. (*MC*, 75. Nous soulignons.)

Voici ce qui complète le portrait du cheval Charles-Eugène tel que représenté dans *Maria Chapdelaine*. Plusieurs aspects de son « être » et de son « faire » nous permettent d'affirmer que nous sommes ici en présence d'un cheval de type La Grise : rôles thématiques traditionnels (agriculture, transport, débardage en forêt), qualités habituelles de docilité, de force et d'endurance, longue vie partagée avec les maîtres qui le considèrent comme « de la famille », etc. L'étiquette sémantique très riche de ce personnage (psychologie plus développée, biographie exceptionnelle), qui ne se limite pas à une nomenclature des traits fondamentaux de l'archétype, fait du Charles-Eugène de Hémon une sorte de cheval-héros qui se démarque de manière significative des Grise « normales » rencontrées habituellement dans les récits régionalistes, ces personnages plutôt « plats », sans trop d'envergure. Souvenons-nous en terminant le trait différentiel qui singularise le plus Charles-Eugène : son rôle très important dans les entreprises de défrichage en forêt. Tenant compte de ce détail important, on peut nuancer notre conclusion en disant que ce cheval incarne une Grise atypique que l'on peut qualifier de « réaliste ».

Enfin, soulignons avec Maurice Lemire que *Maria Chapdelaine* est un « [r]écit qui se perpétue en marge de lui-même et de sa véritable histoire[22] » puisque, au fil des années, il sera « d'abord l'œuvre de ceux de ses lecteurs qui ont tenté de le récupérer à des fins idéologiques ». C'est dans cette perspective qu'il faut maintenant envisager les transformations que subiront la forme et l'agir du cheval Charles-Eugène de Hémon dans le roman de Sylva Clapin. Comme on peut l'imaginer, ce dernier mettra à profit les procédés du code régionaliste de manière à lui donner une allure générale plus conforme à la vision du monde mise de l'avant par l'Institution littéraire de la deuxième série culturelle.

6.1.1.2 Le cheval Charles-Eugène, version régionaliste ultra-orthodoxe

Tout aussi présent qu'il l'était dans le récit modèle et empruntant de nombreux traits à son prédécesseur, le Charles-Eugène de Clapin demeure néanmoins un personnage complètement différent de celui de Hémon. Il n'aura ni l'envergure ni la teneur du cheval-héros de *Maria Chapdelaine*.

Disons d'entrée de jeu qu'il surgit dans un texte d'esthétique régionaliste, ce qui implique la mise en application du code que nous avons déjà vu (sujet canadien, représentation positive, facture classique, langue du terroir). Les passages descriptifs alternent avec le récit des actions et des occupations quotidiennes, toutes typiques du roman de la terre — travaux champêtres, rites religieux, etc. On y trouve également des dialogues, mais ces derniers sont réduits à une part congrue du récit, Clapin optant pour une stratégie de distanciation du discours narratif (diégésis),

[22] Maurice Lemire, « Maria Chapdelaine », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne], 2e édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1987, http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=01367&cv=01&qid=sdx_q1 (page consultée le 9 juillet 2019). La prochaine citation se trouve au même endroit.

contrairement à Hémon qui favorisait plutôt la mimésis[23], tel que nous l'avons vu. Par ce procédé, Clapin résume la vie paysanne de ses personnages et commente leurs choix de vie, leurs faits et gestes. En effet, les marques de modélisation laissent transparaître les impressions et les jugements de valeur tandis que le vocabulaire mélioratif traduit une conception idéalisée du monde et des hommes[24].

Ces stratégies textuelles ont un impact sur la représentation de Charles-Eugène. Clapin s'attarde surtout à résumer des pans de son histoire ou des traits de son caractère plutôt que de le montrer en pleine action dans de longues scènes, comme c'était le cas chez Hémon. Sous l'effet de cette distanciation, l'histoire du fameux cheval devient une sorte de concentré lourd où les passages alloués à la caractérisation de la bête servent surtout à mettre en valeur les points clés de la thèse : passé glorieux, attachement aux valeurs traditionnelles (dont la famille), survivance, etc. Bref, Clapin applique la « recette » terroiriste dans la recomposition du personnage chevalin de *Maria Chapdelaine* sans y ajouter une touche de créativité personnelle libre du code ambiant, ingrédient essentiel à la base de toute véritable œuvre d'art.

Mais qu'importe que Clapin ne soit pas un grand romancier. L'essentiel n'est-il pas pour lui comme pour les écrivains orthodoxes du mouvement régionaliste de présenter la Vérité, que l'oeuvre soit esthétiquement réussie ou non? À tout prendre, on essayera quand même de faire joli, car cela ne peut pas nuire à la cause. D'où ces descriptions dithyrambiques de la nature, des saisons et des événements importants du calendrier liturgique, poncifs caractéristiques du genre

[23] Selon Jean Milly, « la diégésis ne cherche pas à donner l'illusion de la réalité : elle résume, mentionne, évoque par allusion, commente. Elle utilise non le discours direct et le dialogue, mais le discours indirect, qui se contente de donner la teneur des paroles des personnages, en en effaçant les caractéristiques originelles de personne et de temps, en supprimant les traits "réalistes" d'énonciation (exclamation, interrogation) ». J. Milly, *Poétique des textes […]*, p. 81.
[24] « [L]a scène avait bien sa grandeur » (*AR*, 94); « Oh! va, brave père Chapdelaine » (*AR*, 96).

terroiriste auxquels s'ajoute l'image invariante de la Grise, dans l'exemple suivant représentée en creux :

> Et c'est ainsi qu'on arriva au jour de février, où le mariage de Maria devait se célébrer. Ce jour-là, qui était le deuxième lundi du mois, et le Lundi Gras, on eût dit qu'un vrai soleil de printemps venait saluer la fête, tant ses rayons luisaient sur la neige en belles nappes roses et semblaient des reflets de choses vivantes et dansantes. Jamais on n'avait encore vu, disaient les gens, les chemins d'hiver aussi beaux, des chemins presque tout en plan, avec de petits cahots de rien du tout, et une belle neige dure à souhait sur laquelle les berlots de la noce glissaient que c'en était un vrai rêve. (*AR*, 47)

Par ailleurs, Clapin n'oublie pas de mettre à profit les ressources linguistiques du milieu dans lequel se déroule l'histoire, comme il est de mise de le faire, de sorte que dans son récit, le registre familier est à l'honneur tant dans les passages narratifs et descriptifs (« il savait que son cheval ne serait pas *magané*. » *AR*, 62. Nous soulignons) que dans les dialogues (« j'viendrai te [Charles-Eugène] voir *drès* le matin. » *AR*, 65. Nous soulignons.). Par ailleurs, Clapin n'hésite pas à employer des particularismes archaïsants, notamment dans ses descriptions du personnage chevalin (« il détalait tout d'une *ripousse* » *AR*, 62. Nous soulignons.), mis quelquefois entre guillemets, selon la mode terroiriste largement diffusée par Lionel Groulx[25] (« ça semblait lui [Charles-Eugène] faire tant plaisir qu'il en devenait, comme qui dirait, "amorphosé". » *AR*, 62).

Sur le plan stylistique, Clapin sait qu'il est de bon goût d'exploiter la figure de la personnification. Parlant du mauvais état de santé de Charles-Eugène, l'homme engagé des Chapdelaine Edwige Légaré s'apitoie sur le sort de la bête qu'il considère l'égal des hommes :

[25] Manie que dénonce Jean-Charles Harvey avec beaucoup de sarcasme dans ses *Pages de critique* : « Ce petit livre [*Les rapaillages*], déjà désuet, a enfanté tant de sous-Groulx et de victorieux aux concours de la Saint-Jean-Baptiste que je ne puis résister à la tentation de l'exhumer. J'y vois le prototype d'une kyrielle d'imprimés nés d'un besoin de singerie et de rabâchage. Il est en grande partie responsable de la pléthore d'italiques qui, comme les chenilles à tente de nos vergers, se sont installés dans notre prose. À ce point de vue, cet écrit est historique. Il est le point culminant de la crise du terroir. » Jean-Charles Harvey, *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, Québec, Compagnie d'Imprimerie Le Soleil (limitée), 1926, p. 96-97.

« Ça se débat les bêtes, ben pus qu'on pense, *comme du vrai monde*, quand ça voit venir la mort. » (*AR*, 65. Nous soulignons.)

L'examen de la facture du récit étant terminé, voyons maintenant ce qu'il en est de la représentation du fameux cheval de Hémon chez Clapin. Dès l'incipit du chapitre VII intitulé « Charles-Eugène », il est question de la désignation du quadrupède : « Le père Chapdelaine l'avait appelé Charles-Eugène, et ce nom jovial et guerrier, donné d'abord par dérision, avait toujours semblé lui convenir à merveille […]. » (*AR*, 61) Clapin nous rappelle ici l'origine drolatique du nom du cheval (inspiré par une chicane de voisins), mais s'empresse aussitôt de le charger d'une connotation que n'avait laissé sous-entendre d'aucune façon Louis Hémon. Ainsi, le commentaire évaluatif du narrateur — un nom perçu comme « jovial et guerrier » — attribue d'emblée une nouvelle symbolique au cheval des Chapdelaine. À cette coloration romantique dix-neuviémiste, optimiste et conquérante, s'ajoute au fil du récit, comme nous le verrons, d'autres particularités qui peuvent paraître beaucoup plus caractéristiques du cheval de la conquête de la première série culturelle que du cheval de type la Grise de la seconde série. De fait, selon l'indication du narrateur, Charles-Eugène « ne présente rien de commun avec les chevaux d'habitants de la région » (*AR*, 61).

Différent des autres chevaux, Charles-Eugène l'est très certainement du point de vue biographique. Clapin consacre deux pages entières de son roman à décrire l'histoire du cheval. On apprend en outre qu'il aurait d'abord été la monture d'un officier de cavalerie en poste à la Citadelle (*AR*, 61-62) avant qu'un loueur de voitures de Québec n'en fasse l'acquisition. Découvrant à regret que « ça ne lui allait pas beaucoup de se sentir attelé à une voiture » (*AR*, 62), celui-ci se résigne à vendre le bon animal (« ça lui avait fait de la peine de le voir partir », *AR*, 62) à un habitant fiable rencontré à Québec (« il connaissait son homme de Honfleur, et […]

il savait que son cheval ne serait pas magané. » *AR*, 62). On peut supposer que chez cet habitant du Lac-Saint-Jean, Charles-Eugène n'avait là non plus « jamais pu rien faire à la voiture » (*AR*, 61) puisque le nouveau propriétaire le vendra à son tour. La bête trouvera enfin chez les Chapdelaine sa véritable famille à tel point que « les gens de Honfleur et de Péribonka pouvaient croire qu'ils l'avaient toujours vu, depuis des temps à ne plus finir, chez le père Chapdelaine » (*AR*, 61).

Et quelle bête que ce Charles-Eugène! Sans soupçonner son « ascendance […] martiale » (*AR*, 61), les membres de la famille lui découvrent au fil du temps une personnalité on ne peut plus unique. En effet, Tit'Bé avait un jour remarqué que

> le pauvre vieux cheval devenait subitement électrisé à l'entendre tirer les moindres sons de son cornet à pistons. S'il était à l'écurie, il se démenait qu'on aurait quasiment dit qu'il allait arracher son licou; et s'il était en pâturage et en liberté, il détalait tout d'une ripousse, la queue en bataille, et n'en finissait plus de tourner en rond, en flageolant sur ses vieilles jambes. Puis enfin, quand il devait s'arrêter, il restait là immobile, soufflant bruyamment, et les oreilles dressées vers les sons du cornet. (*AR*, 62)

Rencontrant par hasard le loueur de voitures, le fils Chapdelaine apprend de son ancien propriétaire que Charles-Eugène, étant donné son passé militaire, « ne pouvait pas entendre les sons de la moindre bande de musique, ni même les moindres sons de tambour, sans se mâter à pic et puis faire toutes sortes de pirouettes » (*AR*, 62). Et le loueur d'ajouter en guise d'interprétation de ce comportement étrange : « C'est pas qu'il était apeuré; au contraire, ça semblait lui faire tant plaisir qu'il en devenait, comme qui dirait, "amorphosé". » (*AR*, 62) Ainsi représenté, le cheval de Clapin apparaît comme un fier batailleur, volontaire et dynamique, toujours prêt à livrer combat.

Enfin, ce cheval à l'histoire et à la psychologie hors du commun était aussi très différent des autres sur le plan corporel, ayant une robe qui ne passe pas inaperçue dans le milieu : « On le connaissait bien, ainsi, à des lieues à la ronde, pour son pelage gris pommelé, et sa crinière et sa queue presque noires, ce qui ne se voyait pas d'ordinaire parmi les chevaux du Lac-Saint-Jean. » (*AR*, 61) Cependant, malgré tous les attributs distinctifs de Charles-Eugène soulignés par le narrateur, la critique du temps a plutôt voulu croire, semble-t-il, que Charles-Eugène était issu d'une lignée canadienne, comme la majorité des autres chevaux à l'époque, peut-on supposer. À la suite d'une enquête menée « au pays de Maria Chapdelaine » en 1918, Damase Potvin tente de démontrer que les personnages du roman sont inspirés de personnes qu'aurait connues Louis Hémon lors de son séjour dans la région du Lac-Saint-Jean. Ainsi, souligne Normand Villeneuve, Potvin « va finir de cette manière par identifier tous les personnages du roman, sauf celui du cheval Charles-Eugène en qui il reconnaît tout de même l'endurance du cheval canadien[26] ». Il est vrai que la description que nous donne Clapin des traits physiques de Charles-Eugène (« c'était un vrai beau petit cheval, tout gris avec une crinière noire, et bien planté », *AR*, 62) correspond en partie au standard du cheval canadien : crinière noire abondante (pour les chevaux noirs), conformation équilibrée, corps robuste. Bref, le Charles-Eugène de Clapin ressemblerait beaucoup au « petit cheval de fer » tant apprécié des Canadiens français, d'autant plus qu'il en a la vigueur et le tempérament « jovial ». Quant à sa robe de couleur « gris pommelé » (*AR*, 61), plutôt caractéristique du percheron que du cheval canadien, elle laisse peut-être sous-entendre une ascendance française, considérant qu'à l'origine les sujets de cette race étaient de beaucoup

[26] Normand Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », dans Nicole Deschamps, Raymonde Leroux et Normand Villeneuve, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 150. L'auteur réfère à l'article de Damase Potvin, « Un pèlerinage au pays de Maria Chapdelaine », *le Terroir*, juillet 1918, p. 26.

plus petite taille qu'aujourd'hui. Selon Claude Richer et Pearl Duval, l'engouement pour l'importation de chevaux du Perche, en France, tiendrait à des motivations généalogiques :

> Les partisans des croisements avec des chevaux d'importation commencent à se disputer sur la race étrangère à favoriser. Le Clydesdale demeure un choix populaire auprès des agriculteurs, surtout d'origine britannique, qui représentent maintenant la moitié de la population. Mais comme ce cheval n'a aucun lien historique avec le Canadien, d'autres, comme la Société provinciale agronomique, suggèrent d'utiliser le Percheron, prétextant qu'il a la grande qualité de venir de la même région que les ancêtres du Canadien[27].

Le Charles-Eugène de Clapin tiendrait-il à la fois du cheval de la conquête et de la Grise, une Grise aux origines canadienne et française? Que comprendre de ce mélange tout à fait inattendu quant aux aspects caractériels et corporels du sujet? Des éléments d'analyse de la réception de *Maria Chapdelaine* ainsi que l'interprétation de l'œuvre retenue à l'époque nous permettront, un peu plus loin, de mieux comprendre la nature duelle du cheval Charles-Eugène, un personnage qui semble appartenir à deux séries culturelles différentes.

Pour l'instant, mentionnons toutefois une donnée non négligeable relative au récit et qui pourrait éclairer la question de l'ascendance de Charles-Eugène telle qu'imaginée par Clapin. *Alma-Rose* comporte une deuxième partie relatant les amours de la jeune sœur de Maria, devenue institutrice au Témiscamingue, et un ancien lieutenant de l'armée française, François de Cérignan, venu au Canada faire de l'exploitation forestière (*AR*, 18). Cette intrigue amoureuse et son dénouement positif aboutissant à un mariage mixte (le Français épouse la Canadienne à l'église de Péribonka) et à un retour à la terre (les mariés envisagent leur installation sur la ferme paternelle) semblent refléter l'esprit du temps. Le succès monstre du roman de Louis Hémon en France après sa publication en volume chez Grasset en 1921 est l'occasion rêvée pour l'élite

[27] Claude Richer et Pearl Duval, en collaboration avec Carolane Grenier, *Le cheval canadien. Histoire et espoir*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2015, p. 93. Source de l'information : *L'agriculteur*, 1858-1859, p. 4-5.

canadienne-française d'intéresser les Français aux problématiques qu'ils vivent. En somme, indique Normand Villeneuve, on cherche à obtenir de la mère-patrie « un appui culturel donné à une survivance considérée comme une fidélité idyllique[28] ». Par ailleurs, dans les discours officiels, on insiste beaucoup sur les traits de caractère héroïques des ancêtres français dont les Canadiens français sont les fiers héritiers. Dans ce contexte, l'hypothèse d'une ascendance mixte chez le cheval Charles-Eugène de Clapin — de race canadienne et percheronne — nous semble recevable. Une telle représentation chevaline viendrait en quelque sorte appuyer les efforts patriotiques déployés dans la décennie suivant la parution de *Maria Chapdelaine* à la faveur d'un rapprochement France-Québec.

Voilà pour l'analyse sémiologique du personnage sous l'angle biographique. Nous avions précédemment examiné les autres éléments de l'« être » du célèbre Charles-Eugène revu et corrigé par Sylva Clapin (nom, corps, psychologie et harnachement). Qu'en est-il de son « faire »?

À ce chapitre, le récit met en scène de manière parallèle le parcours de fin de vie du maître, Samuel Chapdelaine, et celui son fidèle compagnon chevalin dont le rôle d'adjuvant ne se dément jamais. Ce procédé permet en outre à l'auteur de se servir du personnage-doublet qu'est le cheval pour surdéterminer à tous les niveaux le père de Maria, personnage principal de la première partie du récit *Alma-Rose*.

Animal aux multiples rôles thématiques, Charles-Eugène est d'abord décrit dans la « présentation » du roman à paraître que fait *la Presse* du 15 août 1925[29] comme un membre à part entière de la famille Chapdelaine : « [C]omment oublier le bon vieux cheval Charles-Eugène

[28] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 184.
[29] « Document pour faire suite à Maria Chapdelaine », dans S. Clapin, *Alma-Rose*, p. 17.

qui, en raison de ses longs services, avait bien mérité d'être considéré comme étant de la famille[30]? » Hormis cette fonction psychosociale importante sans doute largement inspirée par « Les adieux de la Grise » de l'abbé Groulx (on se rappelle que sa Grise des *Rapaillages* était, elle aussi, « de la famille »), Clapin attribue tout naturellement à Charles-Eugène un autre rôle essentiel en vertu du code régionaliste, celui de cheval de travail en milieu agricole (ce à quoi réfèrent « ses longs services »).

Aussi sa tâche principale sera-t-elle d'assister le patriarche dans toutes ses entreprises agraires. Cependant, comme ce fut le cas avec *Maria Chapdelaine*, il y a là un hiatus qui ne passe pas inaperçu : Samuel Chapdelaine n'est-il pas plutôt un défricheur qu'un cultivateur? Souvenons-nous que dans le roman de Louis Hémon, ce dernier n'a cessé sa vie durant de vouloir repousser la forêt pour faire de la « terre neuve » au grand dam de son épouse qui aurait tant aimé voir son mari prendre racine sur un lopin de terre où les moissons succèdent aux semailles dans un cycle sans fin. Ainsi représenté, le père Samuel ne semble donc pas pouvoir être considéré comme un terrien à part entière. Cela, bien sûr, pose problème du point de vue de l'idéologie terroiriste. Dans la foulée de la publication du roman, la critique (d'obédience cléricale surtout), soulignant que l'œuvre était tout de même sous plusieurs aspects « bonne et belle[31] », avait relevé ce « défaut » de composition.

Nous ouvrons ici une parenthèse pour expliquer la manière dont ce hiatus sera corrigé par la suite. Dans la troisième partie du *Mythe de Maria Chapdelaine* (1980) intitulée « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », Normand Villeneuve retrace l'histoire du désaveu fait au roman par certains membres de l'*intelligentsia* ainsi que par une portion de la population. Louvigny de Montigny, l'intellectuel canadien-français à qui l'on doit la découverte

[30] « Document pour faire suite à Maria Chapdelaine », dans S. Clapin, *Alma-Rose*, p. 18.
[31] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 141.

et la diffusion du récit du Français Louis Hémon au Canada, avait bon espoir que *Maria Chapdelaine* deviendrait une œuvre phare au Québec, qu'elle inspire les écrivains à se lancer dans l'aventure régionaliste. Les obstacles furent plus importants que prévu. Tout d'abord, un silence méfiant régna autour de l'œuvre pendant quelques années après sa parution[32]. Elle paraissait suspecte à plus d'un titre. Le clergé, qui brandissait l'épouvantail des mauvaises lectures depuis le XIX^e^ siècle, ne parvenait pas à voir en *Maria Chapdelaine* une œuvre suffisamment édifiante. Cette vision des choses se fit écho dans la population : « Au total, *Maria Chapdelaine* n'a de la valeur, selon *le Progrès du Saguenay*, que pour les "dilettantes". Quant aux lecteurs qui veulent "un livre beau, bon, vrai en tout point", le journal leur conseille plutôt *Jean Rivard, le défricheur et l'économiste*[33]. » En somme, le roman ne recelait pas assez de cette Vérité que l'on attendait des « bonnes œuvres ». Il paraissait d'autant plus inquiétant qu'on se questionnait sérieusement sur la moralité de son auteur. Un étranger, de surcroît; comment pouvait-il savoir qui nous étions mieux que nous-mêmes? Pour sa part, la classe agricole jugeait offensantes les descriptions faites par Louis Hémon du monde rural[34].

Pour tout dire, la petite querelle que l'on faisait au roman reposait surtout sur le fait qu'il propageait malencontreusement « l'image d'un pays impropre à l'agriculture[35] », d'où l'impossibilité de s'identifier à lui, d'y retrouver le vrai visage de la patrie et du peuple, comme le soulignait Raoul Journet : « Les Canadiens ne reconnaissent pas dans cette œuvre célèbre la

[32] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 153.
[33] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 151.
[34] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 155. Dans un billet intitulé « Sur *Maria Chapdelaine* » (1936), Albert Laberge illustre par la fiction l'effet de repoussoir qu'avait pu avoir le roman pour la classe paysanne, mais l'explique par un tout autre motif qui traduit bien sa vision pessimiste du monde, à l'image de l'esthétique naturaliste qu'il privilégiera tout au long de sa carrière littéraire : « — Avez-vous lu *Maria Chapdelaine*? demande Dearest à la femme du fossoyeur qui est arrêtée à la maison en passant. — Ah ben non! J'ai commencé à le lire en feuilleton, mais l'ai laissé là. Ca [*sic*] a ben trop l'air habitant. C'est trop comme nous autres, c'est notre vie, ça. Pas besoin de la lire; on a assez de la vivre. » Albert Laberge, « Sur *Maria Chapdelaine* », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 73.
[35] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 151.

peinture de leur caractère national. Beaucoup de nuances sont manquées dans ce roman. Les traits sont poussés au noir. Les personnages évoluent dans une région de colonisation observée par un étranger mélancolique[36]. » Journet avait vu juste. Il y avait du noircissement dans l'œuvre de Louis Hémon, comme le souligne Villeneuve :

> De fait, l'écrivain français avait utilisé l'artifice des voix pour faire connaître l'idéologie de la classe dirigeante canadienne-française de cette époque, une idéologie accrochée essentiellement à deux mots d'ordre : Dieu et Patrie. De cette manière, Louis Hémon ne contredisait pas ce qu'il avait suggéré auparavant : il avait justement décrit le défricheur canadien comme un être soumis aux mots d'ordre de l'élite et résigné par la suite à se battre contre une nature hostile et étouffante. En adoptant ce point de vue, Maria renseignait finalement les lecteurs sur l'état de misère et d'aliénation de son groupe social[37].

Cependant, cette dimension de l'œuvre était inconvenante. L'état d'esprit des gens de l'époque ne permettait pas de prendre la pleine mesure d'un tel constat, de reconnaître que la nation était aliénée à plusieurs égards. D'où l'urgence de maquiller la réalité, de l'embellir. Regrettant lui aussi le portrait misérabiliste de la vie du colon que donne à voir Hémon, une « vie anormale », pratiquement inexplicable[38], Ulric Gauvin justifie cette existence laborieuse en suggérant qu'elle est le reflet d'« un idéal humain suffisamment noble et une foi chrétienne suffisamment éclairée[39] ». Wilfrid Laurier soutient également cette thèse lorsqu'il écrit :

> Hémon n'a pas saisi la mentalité de toute cette forte population. Il la représente luttant, mais luttant sans joie avec une sorte de fatalisme résigné pour arracher à la terre une existence misérable, regrettant sa condition et y persistant quand même… Ce n'est pas là l'état d'âme des défricheurs qui s'attaquent à la forêt, non par

[36] Raoul Journet, « Louis Hémon et LaFontaine », *le Nationaliste*, 6 août 1922, p. 2, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 193.
[37] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 195.
[38] Ulric Gauvin, « Maria Chapdelaine et l'âme canadienne-française », *le Semeur*, octobre 1921, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 194.
[39] U. Gauvin, « Maria Chapdelaine et l'âme canadienne-française », p. 195.

> nécessité mais par choix… Tous ces pionniers cependant aiment à faire montre des obstacles qu'il faut surmonter et à exagérer les rudes conditions de leur existence[40].

En somme, résume Villeneuve, par ce discours de réparation, la critique cherche à « rév[éler] dans l'âme du colon une sorte de mysticisme fondé sur des aspirations et des principes particulièrement élevés[41] ». Poursuivant son analyse, il écrit :

> Évidemment, si Louis Hémon avait présenté tous ses personnages comme de vaillants soldats du Christ, le clergé aurait été satisfait. Mais il en avait profité au contraire pour décrire leur dévotion mécanique, une sorte de religiosité qui imprégnait les gestes de tous les jours. […] Une fois de plus, on tenait donc à souligner que par-delà la résignation et les allures de « bêtes de somme » du Canadien français se cachait non pas une tendance au fatalisme mais bien au contraire une sorte de « mystique de la rédemption ». Cette précision importante donnait finalement une nouvelle dimension au colon de Péribonka et à l'esprit que le Canadien français paraissait avoir hérité de ses ancêtres. En même temps, elle rendait plus facile l'identification au roman de Louis Hémon, ou plutôt à sa version améliorée[42].

Pour être admis sans restriction dans la série culturelle, le roman devait être « vrai », c'est-à-dire renvoyer une image conforme à l'idée que se faisait l'élite de la réalité. Un discours d'accompagnement de l'œuvre permettrait de corriger le tir en convainquant la collectivité que *Maria Chapdelaine* signalait, par le biais des « voix » célestes, la « mission » de la race sur le continent Nord-Américain [*sic*][43]. Ainsi commençait à s'échafauder le mythe de Maria Chapdelaine, « prodigieux détournement de sens qui a longtemps transformé ce conte de neige et d'absence en allégorie triomphaliste[44] », selon Nicole Deschamps. La stratégie consistait donc à réhabiliter pleinement le colon en justifiant son action dans une perspective plus large et

[40] Wilfrid Laurier, « *Maria Chapdelaine* », *le Semeur*, octobre 1921, p. 58, dans Gauvin et repris dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 194.
[41] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 195.
[42] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 196-197.
[43] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 141.
[44] N. Deschamps, « Avant-propos », p. VII.

moralement louable. Ce que fit François Veuillot, un critique littéraire français très apprécié au Québec. Résumant son argumentaire, Villeneuve écrit :

> [I]l ne faisait aucun doute, selon lui, que ce défricheur résumait en lui-même « les deux hautes qualités de la race canadienne, l'esprit de conquête et l'amour de la terre ». C'est pourquoi, déclarait-il, même si *Maria Chapdelaine* ne décrit pas comme tel le paysan québécois comme un peuple agricole, il fait découvrir à travers un groupe de défricheurs « l'âme canadienne-française, une âme courageuse, héroïque », désireuse enfin de s'attaquer à la forêt pour mieux s'enraciner dans la terre de son pays[45].

Interpréter le roman d'une façon plus « symbolique » permettait dès lors de représenter les Canadiens français comme de véritables « conquérants du sol[46] » dont le labeur représentait « la victoire de la civilisation sur la sauvagerie[47] », ce qui avait l'heur de plaire à l'élite clérico-nationaliste — Lionel Groulx en tête — résolue à présenter par tous les moyens possibles une « conception épique de l'histoire canadienne[48] ». Selon Villeneuve, une relecture du roman de Louis Hémon à l'aulne de cette philosophie le réhabilitait entièrement :

> [E]n éliminant de l'œuvre « la fausse tristesse » des Canadiens français et en justifiant davantage le déroulement de leur existence par la foi et l'esprit de conquête, il devenait possible de voir en *Maria Chapdelaine* le miroir de la nation québécoise. […] Déformée sous prétexte d'être complétée, l'œuvre de Louis Hémon apparaîtrait dès lors comme le reflet exemplaire de la survivance collective[49].

Une fois tout cela compris et assimilé, il ne restait plus bien sûr qu'à propager la bonne nouvelle, et ce, le plus largement possible. Quel meilleur moyen que le journal, organe d'information accessible à tous les publics, même les plus éloignées, pour diffuser un message culturel d'intérêt national? « Dans chaque quotidien, précise Villeneuve, on pouvait donc lire régulièrement

[45] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 192. La citation est de François Veuillot, « Lettre de Paris », *l'Action catholique*, 9 août 1922, p. 3.
[46] J.-E. Perrault, « Discours », *le Terroir*, octobre 1919, p. 80, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 192.
[47] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 191.
[48] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 192.
[49] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 199.

quelque roman nationaliste et terrien ou encore suivre le récit d'une aventure sentimentale exténuante mais toujours morale[50]. »

C'est dans ce contexte d'énonciation bien précis que paraît le roman-feuilleton *Alma-Rose* de Claude Sicard en 1925. Louvigny de Montigny l'avait devancé en reproduisant dans *la Presse*, en 1922, la version intégrale du roman de Louis Hémon. Pour lui faire belle publicité, il avait écrit en première page de l'édition du 13 avril : « Tous les Canadiens et toutes les Canadiennes se feront un point d'honneur ou de vanité d'avoir lu ce chef-d'œuvre que la terre canadienne a inspiré[51]. » Cette fois, son message porte[52], comme en témoigne le commentaire d'une fervente lectrice quelques jours plus tard : « Maria est un exemple frappant de cette force de caractère qui fait qu'on ne recule pas devant les épreuves du devoir[53]. » Sylva Clapin se fera lui aussi patriote, ce que reconnaîtra *la Presse* en présentant son roman en des termes élogieux :

> La lecture d'« Alma-Rose » ne peut faire que du bien. Elle est à la fois attrayante et inspiratrice. Elle contribue à nous attacher davantage à la terre ancestrale qui produit des caractères si nobles et des natures si généreuses. Et d'avoir atteint à ce résultat constituera sans doute la meilleure récompense pour l'auteur, si profondément épris des choses canadiennes. *La Presse*, toujours soucieuse de se tenir à l'avant, chaque fois qu'il s'agit d'une manifestation de notre activité nationale, est heureuse de pouvoir offrir à ses lecteurs la primeur de cette nouvelle œuvre canadienne. Tous auront à cœur de lire « Alma-Rose » à cause du puissant intérêt qu'offre l'ouvrage et des salutaires enseignements qu'il renferme[54].

[50] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 160.
[51] Louvigny de Montigny, *la Presse*, 13 avril 1922, p. 1, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 154.
[52] Voir également à ce sujet Louvigny de Montigny, *la Revanche de* Maria Chapdelaine, Montréal, édition de l'A.C.F., 1937.
[53] L. Chapdelaine, « Tribune libre », *la Presse*, 18 avril 1922, p. 11, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 154.
[54] « Document pour faire suite à Maria Chapdelaine », dans S. Clapin, *Alma-Rose*, p. 18-19. Cela nous rappelle ce que disait l'abbé Casgrain de l'œuvre d'Antoine Gérin-Lajoie : « [C]'est plus qu'un bon livre, c'est une bonne ACTION ». Henri-Raymond Casgrain, l'*Opinion publique*, 26 février 1872 (l'auteur souligne), dans Louis Francoeur, « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au xixe siècle », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n° 3, printemps 1981, p. 455, https://id.erudit.org/iderudit/200285ar (page consultée le 26 mars 2019).

Le roman *Alma-Rose* est lancé et son effet perlocutoire semble déjà garanti. De facture similaire à celle de l'œuvre de Hémon[55], il est le fruit du travail d'un rénovateur qui s'est appliqué à colmater une par une les brèches présentes dans le monument de son prédécesseur, sans trop qu'il n'y paraisse[56]. À sa livraison, le roman-feuilleton de Clapin est un objet rond et lisse, sans faille sur le plan idéologique. Tout y a été récupéré, expliqué et célébré, incluant les fameuses « voix » mystiques qu'a eu le privilège d'entendre à son tour le père Chapdelaine. Dès l'incipit, le narrateur nous présente ce dernier faisant son *mea culpa*, s'engageant à racheter sa faute anti-agriculturiste :

> C'était ça qu'il avait promis à sa pauvre morte quand il écoutait les voix qui venaient jusqu'à lui pendant la longue nuit funèbre. […] Eh! bien, vrai, elle allait l'avoir, cette fois son beau terrain planche, et de chez le bon Dieu, où elle était, elle allait prendre plaisir à le suivre, puis à contempler le beau morceau de terre uni comme la main, et qui ne tarderait guère à se couvrir de beau grain. (*AR*, 24-25)

Nous refermons la parenthèse et revenons à l'analyse du cheval Charles-Eugène de Clapin. C'est dans le contexte de cet acte de rédemption que la bonne bête, quoique d'âge assez avancé, assiste le colon repenti dans les occupations traditionnelles du monde rural, à l'exception — il importe de le souligner — des tâches de débardage et d'essouchage. Ainsi, après la récolte des petits fruits des champs, chaque matin, « une voiture emportait à Péribonka les quantités requises par

[55] Similaire dans sa facture, sans doute, mais très peu au niveau de la qualité littéraire, selon Normand Villeneuve : « *Alma-Ro*se était un mélange de situations naïves, dramatiques à l'excès, mais parfois ridicules, surtout quand l'auteur s'acharnait à vouloir imiter le style de Louis Hémon. » N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 161.

[56] Les apparences sont sauves puisque en quelques endroits, Sylva Clapin reprendra à son compte le motif des conditions de vie difficiles du colon qu'avait exploité Louis Hémon (rigueur climatique, éloignement). Cela était risqué puisque c'est à ce chapitre, comme nous l'avons vu, que le bât blessait. Mais il le fallait bien, car autrement, comment aurait-il pu prétendre faire à « la manière de » son modèle? La solution consistait pour Clapin à amener le sujet d'une manière qui atténuait l'aspect réaliste de ces passages obligés. Par exemple, dans l'extrait suivant, « dans cette pauvre demeure de défricheur du Lac-Saint-Jean, presque perdue et disparaissant en des solitudes enneigées » (*AR*, 75), l'adverbe de manière « presque », qui signifie « pas tout à fait », relativise l'isolement du colon, en fait un obstacle en apparence moins grand à surmonter. Notons par ailleurs que le thème de l'adversité est nécessaire à la conclusion du récit : à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire. Les propos de Wilfrid Laurier déjà cités allaient d'ailleurs dans ce sens : « Tous ces pionniers […] aiment à faire montre des obstacles qu'il faut surmonter et à exagérer les rudes conditions de leur existence. » W. Laurier, « *Maria Chapdelaine* », dans U. Gauvin et repris dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 194.

les marchands, et le triage et empaquetage de tout cela ajoutait encore à la besogne commune » (*AR*, 31). Au moment du départ d'Esdras et Da'Bé pour la guerre, « Télesphore et Edwidge, qui devaient conduire les deux voyageurs à Saint-Henri-de-Taillon, venaient d'amener la voiture et s'assuraient que rien ne manquait pour le voyage » (*AR*, 35). Enfin, à la fenaison,

> le père Samuel, Edwidge et Esdras donnèrent dans les carrés leurs premiers coups de faux, dans un mouvement d'ensemble bien cadencé de leurs bras, tandis que Da'Bé et Télesphore amassaient les herbes puis en chargeaient la charrette que leur vieux cheval Charles-Eugène menait *tant bien que mal* à la grange. Et il en fut ainsi durant plusieurs jours, et l'on n'eut de cesse que tout fût bien à l'abri et bien au sec. (*AR*, 31. Nous soulignons : il faut savoir qu'à ce moment de l'histoire, le cheval commençait à être malade. Sa participation aux travaux doit donc ici être interprétée comme un geste de courage et de persévérance.)

Depuis son entrée dans le clan Chapdelaine, Charles-Eugène semble avoir oublié son ancien métier de cheval de cavalerie. Il ne pose aucune difficulté à l'attelage. Il est devenu, en vérité, un bon cheval du terroir de type la Grise. Cependant, au moment où débute le récit, il joue ce rôle « depuis des temps à ne plus finir » (*AR*, 61) et il se fait « vieux […], très vieux » (*AR*, 61). Le père Chapdelaine ne rajeunit pas lui non plus. L'état de santé du vieux cheval se fait de plus en plus inquiétant; celui du maître également. Clapin accorde les derniers épisodes de son roman à la description de la fin du parcours de vie des deux alliés. L'entourage prodigue autant d'aide et de soins au cheval (nourriture, abri, caresses) qu'à l'homme (Eutrope l'aide avec les travaux de la ferme, le curé et le ramancheux lui rendent visite).

Malgré toutes les attentions prodiguées au bon animal, « [v]isiblement, il en arrivait au bout de sa vie de cheval » (*AR*, 63). La situation ne semble pas meilleure pour son maître qui pense que « tout cela est bien beau, mais tout de même j'en ai pas pour longtemps à en jouir » (*AR*, 84). Si des passages aux chapitres 2 et 5 annonçaient déjà explicitement le déclin de la

bête[57], comme nous l'avons vu ci-haut, le chapitre 7 raconte dans le détail ses derniers moments. Par ailleurs, un peu plus loin dans le roman, Clapin fait le récit des derniers mois vécus par Samuel Chapdelaine, une période riche en émotions et en revirements de situation. Comme l'illustre le tableau suivant, il est frappant de constater à quel point l'expérience vécue en première instance par Charles-Eugène est similaire à celle que connaîtra le père Samuel par la suite, mettant une emphase peu commune sur la fonction de personnage-doublet du cheval. Ce surcodage du personnage de l'homme, par le biais de la figure chevaline, est encore ici un signe du martèlement de la thèse agriculturiste qu'on répète comme un leitmotiv de toutes les manières possible au sein de l'œuvre — et quel plus beau véhicule idéologique que le cheval, animal tant aimé de tous! Mais tout ceci, évidemment, est bien camouflé sous de belles phrases-écran. Parlant de la mort des protagonistes humain et chevalin, le narrateur verse une larme : « [C]ette fin, […] [qui] imprime à tous les êtres, bêtes ou gens, ce même émoi de ce qui s'en vient et qu'on ne peut écarter. » (*AR*, 64)

LA FIN DE LA VIE DU CHEVAL CHARLES-EUGÈNE	LA FIN DE LA VIE DU PÈRE CHAPDELAINE
« [C]harles-Eugène […] se faisait bien vieux et semblait perdre le goût à l'existence. » (*AR*, 50)	« Durant l'été qui suivit il commença à se sentir, ainsi qu'il disait, bien "décati". […] Alors il n'avait pu s'empêcher de penser que ce devait être son âge, et qu'il commençait tout bonnement à se faire vieux.» (*AR*, 77-78)
« [A]vec l'été, Charles-Eugène […] était presque arrivé à ne plus pouvoir se tenir debout, tant il avait faibli du jarret et zigzaguait au moindre effort. » (*AR*, 63)	« Le lendemain, il eut peine à se lever, et il annonça qu'il sentait comme des grignotements qui lui couraient dans les jambes. Cette fois il ne put même pas se rendre jusqu'à l'heure du souper, et il dut au plus tôt se mettre au lit […]. » (*AR*, 79)
« [T]élesphore […] accourut dire que Charles-Eugène lui avait paru tout drôle. Il était, disait-il, agenouillé dans l'herbage, avec la bouche pleine d'écume. Et puis les yeux lui avaient fait	« [L]e père Chapdelaine […] se sentit tout drôle, et dut appeler Edwige pour l'aider à s'asseoir. Il resta ensuite à souffler par petits

[57] Par exemple, « leur vieux cheval Charles-Eugène menait [la charrette] tant bien que mal à la grange » (*AR*, 31).

l'effet de vouloir quasiment sortir de la tête. » (*AR*, 63)	coups. » (*AR*, 79)
« [L]'impression qu'[Edwige] en reçut fut celle de quelque chose de pas naturel. Il prit quelques poignées d'herbe, et tenta d'essuyer l'écume affluant sans cesse aux naseaux. » (*AR*, 64)	« Et c'est alors que la "chose" survint à laquelle on pouvait toujours s'attendre. Fut-ce une faiblesse soudaine de son bras, mais il n'eut pas plutôt entamé l'entaille qu'il trébucha, le coup ayant porté à faux. » (*AR*, 91)
« Eux aussi furent frappés de l'étrangeté des yeux, immobilisés dans une fixité qui faisait mal à voir, tant le regard était comme élargi et chargé d'émoi. […] Et alors tous comprirent que c'était la fin qui s'en venait […]. » (*AR*, 64)	« De saisissement, le père Chapdelaine resta un instant comme évanoui. […] [Edwige] regard[a] son vieux maître qui, selon qu'il le voyait bien, en était à ses derniers efforts pour rester en vie. » (*AR*, 92)
« Le soleil d'août allait choir, ce jour-là, par-delà les bois qui bordaient l'autre côté de la rivière. » (*AR*, 63)	« Le soleil de mars allait choir, dans toute sa gloire empourprée, et la grande lueur vermeille, glissant sur la neige, avait maintenant rejoint [le] mourant. » (*AR*, 94)
« Arrivé à l'abri [Edwige] écarta un peu la toile et regarda, s'attendant bien à ne trouver qu'un cadavre tout raidi. Mais à sa surprise, et aussi à son contentement, il vit que le cheval respirait encore. […] Les yeux […] avaient perdu leur fixité, regardant plutôt en dedans, et il parut à Edwige qu'ils s'étaient faits tristes et résignés […]. » (*AR*, 65-66)	« Dans un dernier sursaut de vie, le père Chapdelaine avait souri à Edwige, qui lui avait saisi les deux mains. Et les yeux du mourant disaient assez toute la tendresse qu'il gardait toujours à son vieux compagnon. » (*AR*, 94)
« Les prunelles, vitreuses, fixées vers les lointains de par-delà les chutes de la Péribonka, restaient pleines d'une contemplation invisible et infinie. » (*AR*, 67)	« [S]oudain les yeux agrandis se fixèrent vers le disque de flamme qui allait sombrer et s'y arrêtèrent à jamais. » (*AR*, 93) « [S]es yeux gardaient encore, dans leur fixité, une dernière lueur de défi. » (*AR*, 94)

Sylva Clapin ne se contente pas de fermer les yeux à ses deux personnages (de les garder ouverts plutôt, pour un plus grand effet). L'occasion est ici trop belle pour ne pas faire de leur mort l'apologie de la thèse agriculturiste. Ainsi, le propagandiste s'appliquera avec minutie à

donner une fin heureuse à son récit en ajoutant une touche finale empreinte de grandeur à leur portrait déjà très chargé des idéaux terroiristes.

Charles-Eugène aura d'abord l'honneur d'être comparé au roi des animaux : « Tit'Bé assura qu'il avait vu, une fois, des yeux comme ceux-là à un vieux lion qui agonisait, au cirque. » (*AR*, 64) Nous l'avons vu, il s'agit là d'un procédé textuel souvent employé dans la série du cheval de la conquête, reflet d'une idéologie nationaliste conquérante (Garneau ayant emprunté à Michelet, souvenons-nous, l'image du peuple-lion). Puis, l'honorable cheval, combatif comme un fauve déchaîné, ne s'éteindra qu'après avoir fait une dernière tentative pour contribuer au règne de son royaume :

> Sur le coup de dix heures, et comme les hommes avaient dû prendre un instant de repos en avalant une bouchée, Tit'Bé eut une idée.
>
> — Si j'essayais de le réveiller, dit-il, en lui jouant un petit air.
>
> Et il courut à la maison chercher son cornet.
>
> Visiblement, maintenant, c'était bien la fin. Les yeux de Charles-Eugène, écarquillés, s'emplissaient d'un épouvantement qui faisait mal à voir, et une sueur visqueuse l'envahissait un peu partout, absolument comme pour des agonies du vrai monde.
>
> Tit-Bé avait entonné une sorte de marche triomphale, rappelant un début de cavalcade au cirque. Alors Charles-Eugène, comme soulevé par une force irrésistible, eut un frémissement et leva un peu la tête. Que se passa-t-il, alors que, svelte et fringant, il prenait part aux belles parades militaires, tout comme un autre, les cuivres de la musique du régiment lui faisant marteler fièrement le pas et lui donnant un renouveau d'ardeur? Pourquoi pas? On ne peut savoir ce qui, en ces moments, peut passer en une pauvre cervelle de cheval. Et ce fut le miracle qu'on pouvait attendre, et qui cependant fut un émerveillement sans égal. D'une saccade, Charles-Eugène réussit à se mettre debout. Il fit même quelques pas, en vacillant horriblement. Ses oreilles pointaient vers le clairon, dont la sonnerie paraissait baigner ses yeux d'une allégresse sans pareille. (*AR*, 66-67)

Le récit des derniers mois de la vie du père Samuel suit la même courbe : en crescendo d'abord, puis descendant jusqu'au repos final, comme le soleil couchant. Demeurée longtemps mystérieuse, la « maladie » du père Chadelaine se révèle être l'ennui[58]. Il n'est pas fortuit que ce soit le curé qui lui révèle sa mission, soit celle de se guérir en allant défricher une nouvelle concession : « [I]l faut bien, aussi, qu'il y en ait comme vous pour aller clairer le chemin en avant des autres. Vous êtes venu au monde, vous, claireur et défricheur, et c'est pas Samuel Chapdelaine qui passera le reste de sa vie dans les vieilles paroisses. » (*AR*, 86) Ayant reçu la bénédiction nécessaire, le père Samuel renoue en toute légitimité avec sa vraie nature de défricheur. Accompagné de son fidèle employé, il repart à la conquête de la forêt pour faire à coup de hache et de sciotte le pays qu'occuperont les générations montantes.

Notons qu'il ne s'agit pas ici du « pays des mouches et de la misère[59]» qu'on avait sévèrement reproché à Louis Hémon de mettre en scène dans *Maria Chapdelaine*. Il ne s'agit pas non plus d'un homme originaire d'un « peuple de demi-primitifs dont l'idéal ne dépasse guère les chantiers et le flottage des billots[60] ». Le père Chapdelaine est dépeint sous la plume de Clapin comme le héraut de la nation, envoyé en missionnaire dans un royaume grandiose : « C'est le commencement des pays mystérieux situés "en haut des rivières". […] ce sont […] les Grands Bois qui commencent, les Vrais […] touchant là-bas au bout du monde […]. » (*AR*, 89) L'objectif de la quête : « De la terre neuve, c'était ça, en somme, qui valait, pour eux la peine d'avoir vécu. » (*AR*, 90) Le combat contre cette grande nature vierge, sous un climat hostile, se fera au profit du peuple qui, un jour, pourra poursuivre la mission agriculturiste de la Patrie : « C'est de la vraie terre du bon Dieu, celle-là, légère à souhait, de belle couleur brune, et dont on

[58] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 161.
[59] R. Journet, « Louis Hémon et LaFontaine », dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 170.
[60] J.-T. N., « Maria Chapdelaine », *l'Action catholique*, 10 mai 1922, p. 3, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 191.

en peut tirer tout ce qu'on voudra. » (*AR*, 90) « Tout autour, l'éclaircie, dans l'immense forêt, disait ses efforts incessants, jusqu'au bout, pour frayer davantage à tous les siens la poussée vers l'énorme et inépuisable Grand Nord. » (*AR*, 93-94) En somme, la fin du récit montre que le protagoniste possède les deux qualités essentielles de la race, « l'esprit de conquête » et « l'amour de la terre », et que sa quête, dont le destinataire est le peuple Canadien français, reflète bien l'une des plus grandes ambitions nationalistes du temps : « s'attaquer à la forêt pour mieux s'enraciner dans la terre de son pays[61]. » Rien à voir ici avec « la détente du chevalier qui a trop longtemps porté le heaume et la cuirasse et qui, l'armure délacée, s'abandonne au sommeil » (*LAR*, 29) que dénonçait avec véhémence le narrateur dans le roman *L'appel de la race* (1922) de Lionel Groulx. On avait un jour souhaité « [q]ue *Maria Chapdelaine* devienne […] un genre "à imiter", écrit Normand Villeneuve, que ce roman stimule les écrivains à créer l'épopée de la race, que cette œuvre soit enfin une justification du régionalisme […][62]»; le roman de Sylva Clapin démontre clairement que l'objectif a été atteint.

Les derniers moments du cheval Charles-Eugène sont décrits par Clapin comme un « miracle » procurant à la communauté d'appartenance un « émerveillement sans égal » (*AR*, 67). Le décès du père Chapdelaine est dépeint d'une manière tout aussi glorieuse : « Et la mort fut très douce, dans une sorte d'apothéose. » (*AR*, 94) Le regard des deux mourants fixés au-devant d'eux, droit sur l'horizon, ne doit pas être perçu comme l'expression d'une scène macabre. Nous sommes ici, bien entendu, à des années-lumière d'une esthétique gothique. Ce motif littéraire choisi par Clapin (sans doute consciemment, puisqu'il l'utilise à deux reprises) doit plutôt être entendu comme une invitation au lecteur à se projeter dans un avenir qu'il importe d'imaginer

[61] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 192, résumant les propos de François Veuillot, « Lettre de Paris », *l'Action catholique*, 9 août 1922, p. 3.
[62] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 211.

aussi glorieux que le passé des Canadiens français, à l'image de celui du vaillant père Chapdelaine[63] et du non moins vaillant cheval Charles-Eugène. « Suivons tous l'exemple de ces héros », semble nous dire Clapin. Dans cette suite qu'il invente à *Maria Chapdelaine*, il s'agit maintenant de modèles d'héroïsme qui ne souffrent plus d'aucune équivoque. Le passage du mythe au dogme est on ne peut plus évident.

Depuis 1916, la critique orthodoxe avait consacré ses énergies à transfigurer *Maria Chapdelaine* de manière à la faire paraître comme « l'expression d'une vie nationale grandiose qu'aucun obstacle ne pouvait affaiblir », explique Villeneuve. « Par ce roman, écrit-il encore, le Québec devenait "le champ de bataille" d'une race héroïque qui parvenait à s'enraciner au sol et à sauvegarder la foi, la langue et les traditions de ses ancêtres[64]. » Clapin reprend presque textuellement ce discours patriotique dans sa fiction en comparant le père Chapdelaine à un « soldat mort pour sa patrie » (*AR*, 96) et la forêt, à un « beau champ d'honneur » (*AR*, 94). Enfin, le roman se termine par une adresse du narrateur au défunt, voix qui semble être celle de l'auteur lui-même (on trouve le même procédé chez Lionel Groulx[65]) :

---

[63] La scène de la mort du père Didace Beauchemin dans *Marie Didace* (1947), très semblable en frais de décor (« Sur la courtepointe, un rayon d'ambre et d'or dansait. À la lueur du couchant, la tête de l'ancêtre flamboyait. » (Germaine Guèvremont, *Marie-Didace. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1947], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 198), n'a pas du tout cette tonalité épique et triomphante. Bien au contraire, la mort de l'homme annonce la fin de la Patrie telle qu'il l'a toujours connue. (Au sujet de la « déchéance » du personnage du père Didace, voir Aurélien Boivin, « Le Survenant ou la fin de la société rurale d'ancien régime », *Québec français* [En ligne], n° 99, automne 1995, p. 93, https://id.erudit.org/iderudit/44231ac [page consultée le 28 avril 2018].) Depuis la maison de son père mourant, Marie-Amanda observe les animaux sur la commune, « une caravane, cheval blanc en tête, [qui] se formait, impatiente de remonter vers la berge du nord. Au-dessus des salicaires, le dos des moutons ondulait, par vagues courtes et drues. » (G. Guèvremont, *Marie-Didace*, p. 198) Présence dominante au sein de la horde des animaux en pâturage, le cheval blanc (couleur symbolisant la vie contrairement au noir qui annonce la mort) semble attendre le décès du vieux terrien pour prendre son élan dans le monde, en toute liberté. À noter ici la présence des moutons qui viennent après le cheval, comme s'il s'agissait d'un animal de second ordre, alors que jusque-là, dans les récits régionalistes, le cheval était « l'égal » des autres animaux de la ferme même s'il jouissait d'un statut hiérarchique supérieur à cause de ses rôles actantiel et thématiques.

[64] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 203. La citation est de Damase Potvin, « Un pèlerinage », *le Terroir*, juillet 1918, p. 22. La citation précédente est de Villeneuve et se trouve à la même page.

[65] « Ce narrateur/auteur situé à deux niveaux temporels du récit (fait relaté; fait écrit) existe […] chez Groulx. […] S'ajoute cependant un narrateur détaché de l'action présente (composition du récit) ou passée (temps de l'action),

> Brave père Chapdelaine […]. Tu es là où tu devais être, dans ces grands bois […] où tu avais, toute ta vie, bataillé ferme, et contre lesquels on peut dire que tu avais bien gagné la patrie. […] Ne pourrait-on pas dire, enfin, de ton sang […] qu'il aura été la semence féconde devant assurer à jamais aux nôtres […] la prise de possession définitive du sol natal? (*AR*, 95)

Si par *Maria Chapdelaine* Louis Hémon réalisait « le poème épique et la chanson de geste de la Nouvelle-France[66] », comme l'affirmait Jean Bruchési, on peut croire que Sylva Clapin en donna une suite honorable dans *Alma-Rose*. Et l'on peut sans doute ajouter que ce fut ici aussi, voire peut-être encore davantage, « l'éclatement d'un rêve de puissance[67] », pour reprendre l'expression de Normand Villeneuve. Charles-Eugène et son maître meurent en conquérant, à la manière de Roland le paladin et de son cheval Veillantif dans la *Chanson de Roland*, au XI^e^ siècle : « Conquis par Roland, Veillantif, symbole de la virilité et de l'initiation chevaleresque de son maître, devient son fidèle compagnon de bataille et meurt avec lui durant la bataille de Roncevaux, tué par les Sarrasins[68]. » Se présentant dans les chansons de geste comme le « double métonymique du chevalier », le cheval des récits héroïques est le fidèle compagnon du héros, ce qui lui confère selon Étienne Souriau une importance assez marquée pour se voir attribuer une personnalité, un caractère bien défini et un nom propre[69]. Pour sa part, Franck Évrard souligne que dans le récit héroïque, « le cheval est souvent lié à une dynamique verticale et ascensionnelle comme dans le mythe de Pégase[70] ».

---

non-identifié à la famille en scène. C'est lui qui ouvre le "conte". Omniscient, il est l'"œil-témoin", celui qui voit tout sans être vu : […]. » L. Desaulniers, *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, f. 98.

[66] Jean Bruchési, « Louis Hémon a fait entrer le Canada dans la littérature universelle », *le Devoir*, 12 juillet 1938, p. 7, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 176.

[67] N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », p. 217.

[68] «Veillantif », *Wikipédia* [En ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Veillantif (page consultée le 6 octobre 2014).

[69] Propos d'Étienne Souriau relatés dans «Veillantif », *Wikipédia* [En ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Veillantif (page consultée le 6 octobre 2014).

[70] Propos de Franck Évrard relatés dans «Veillantif », *Wikipédia* [En ligne], http://fr.wikipedia.org/wiki/Veillantif (page consultée le 6 octobre 2014).

Dans le récit de Clapin, héroïque à souhait, on retrouve le motif du chevalier qui dompte le cheval pour s'en faire un allier : le père Chapdelaine a bien su entraîner Charles-Eugène à l'attelage, contre toute attente. On y retrouve également cette dynamique ascensionnelle liée à la figure de Charles-Eugène : on voit ce dernier bondir d'excitation lorsqu'appelé au son du cor, se soustraire momentanément à l'emprise de la mort en se relevant debout de façon miraculeuse. Par ailleurs, l'ensemble de ses traits physiques, caractériels et biographiques nous permettent de conclure que Charles-Eugène est plus héroïque que tous les chevaux de la conquête rencontrés dans notre corpus de la première série culturelle, reflet d'un nationalisme beaucoup plus « agressif » qu'au XIX^{e} siècle, époque où l'on était encore quelque peu affaibli par les épreuves difficiles de la Rébellion de 1837-38, de l'union des Canadas en 1840 et du pacte confédératif de 1867.

Il importe cependant de dire que l'aventure conquérante à laquelle participe le cheval à titre d'adjuvant n'a plus la même signification que dans le cadre de la première série cultuelle. L'ennemi à vaincre a changé de visage et la stratégie de combat pour assurer la survivance est tout autre. En effet, la lutte contre le conquérant britannique ayant achoppé, les protagonistes s'acharnent désormais à repousser la forêt pour gagner un pays neuf permettant un enracinement profond et durable sur la « terre neuve » de chez nous, but ultime de la quête de tout un peuple agriculturiste[71] : « Emparons-nous du sol », slogan de l'époque... On remarque néanmoins qu'une chose demeure depuis François-Xavier Garneau jusqu'à Lionel Groulx : le noble sang français coulant dans les veines du peuple canadien… et dans les veines du cheval canadien aussi, bien

[71] L'agriculturisme se définit, selon Michel Brunet, comme « [u]ne philosophie de la vie qui idéalise le passé, condamne le présent et se méfie de l'ordre moderne. C'est un refus de l'âge industriel contemporain qui s'inspire d'une conception statique de la société ». Michel Brunet, *La présence anglaise et les Canadiens*, Montréal, Beauchemin, 1958, p. 119, dans N. Villeneuve, « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », note de bas de page n^{o} 42, p. 160.

sûr. Car si Charles-Eugène a été un si jovial guerrier vaquant à tous les travaux agraires, ne peut-on pas penser que cela est dû à sa nature de « Grise » aux origines canadienne et française?

En somme, il paraît juste d'affirmer que le cheval Charles-Eugène de Sylva Clapin est représenté à l'image d'une authentique Grise, mais il s'agit dans ce cas bien particulier d'une Grise ultraorthodoxe porteuse d'un complexe réseau normatif où s'entremêlent les valeurs conservatrices les plus chères à l'élite clérico-nationaliste qui régit la deuxième série culturelle : la famille, la religion, l'agriculture et le culte d'un passé héroïque aux couleurs de la noble et chevaleresque France prérévolutionnaire. Mais pourquoi faire mourir un spécimen chevalin si extraordinaire? Sans doute Clapin aurait-il pu le faire vieillir davantage encore quelques années de plus… La mort, comme nous le savons, symbolise le passage, la transition.

> Si la mort a universellement une acception négative, écrit Corinne Morel dans le *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, elle n'en demeure pas moins dans toutes les traditions porteuse d'une signification initiatique, puisque c'est en mourant que l'être accède aux états supérieurs. […] pour l'initié ou le croyant, […] la mort, loin d'être une fin, est un merveilleux commencement[72].

Dans l'excipit du récit de Clapin, les louanges *post mortem* que le narrateur adresse au défunt père Chapdelaine permettent à l'auteur d'expliquer au lecteur la symbolique de la mort de son protagoniste dans le contexte de l'épopée canadienne-française :

> [T]u resteras […], parmi nous, à jamais inviolable et impérissable. Oui, impérissable, surtout. Tu auras beau n'avoir été, dans ta vie, qu'un obscur et pauvre défricheur, d'être tombé ainsi sur la brèche t'aura donné la revanche que tu méritais si bien et fait monter, pourrait-on dire, jusqu'à la hauteur d'un symbole. […] de tous ceux qui […] nous aurons montré et frayé les voies, on pourrait dire, de tous ceux-là, qu'ils furent les Chapdelaine de leur race et de leur pays. (*AR*, 95)

[72] Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2005, p. 617.

Ainsi présenté, le récit de la mort du héros est bien celui d'un (re)commencement puisqu'il annonce la conservation de la race par le biais du développement de la patrie, c'est-à-dire par la prise de possession du sol et de sa mise en valeur par les agriculteurs. Après cet événement hautement significatif, la famille Chapdelaine doublement endeuillée ne restera pas sans ressources, tant s'en faut, puisque le départ du « brave père Chapdelaine » (*AR*, 95) et de son ardent « guerrier » (*AR*, 61) Charles-Eugène coïncide avec l'arrivée d'une nouvelle génération d'hommes et de chevaux dont Eutrope Gagnon, avatar de Jean Rivard, et son incroyable cheval Fend-l'Air, réincarnation de Pégase, sont les dignes représentants. Leur aventure commune s'annonce si merveilleuse que le roman verse presque dans le conte de fées.

L'histoire d'Eutrope, « simple et vraie », est bien celle « d'un jeune homme sans fortune, né dans une condition modeste, qui sut s'élever par son simple mérite à l'indépendance de fortune et aux premiers honneurs de son pays[73] », autrement dit, la réplique parfaite de celle du héros de la colonisation du XIX^e^ siècle, Jean Rivard. Dès le premier chapitre de la première partie d'*Alma-Rose*, et suivant immédiatement un passage consacré au personnage principal, le père Chapdelaine, Clapin consacre deux pleines pages du roman au jeune défricheur-agriculteur. Reprenant à son propre compte la partie la plus avantageuse du portrait qu'en avait fait Louis Hémon[74], Clapin appuie très fort sur chacun de ses traits favorables de sorte que dans *Alma-Rose*,

[73] Antoine Gérin-Lajoie, dans Maurice Lemire « Jean Rivard, le défricheur et Jean Rivard, l'économiste », M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires, Tome I : Des origines à 1900* [En ligne], 2^e^ édition revue, corrigée et mise à jour, Montréal, Fides, 1987, http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=00366&cv=00&qid=sdx_q2 (page consultée le 15 juillet 2019).

[74] « Je ne suis pas riche, bien sûr; mais j'ai deux lots à moi, tout payés, et vous savez que c'est de la bonne terre. Je vais travailler dessus tout le printemps, dessoucher le grand morceau en bas du cran, faire de bonnes clôtures, et quand mai viendra j'en aurai grand prêt à être semé. Je sèmerai cent trente minots, Maria... cent trente minots de blé, d'orge et d'avoine, sans compter un arpent de gaudriole pour les animaux. Tout ce grain-là, du beau grain de semence, je l'achèterai à Roberval et je payerai cash sur le comptoir, de même... J'ai l'argent de côté tout prêt ; je payerai cash, sans une cent de dette à personne, et si seulement c'est une année ordinaire, ça fera une belle récolte. Pensez donc, Maria, cent trente minots de beau grain de semence dans de la bonne terre! Et pendant l'été, avant les foins, et puis entre les foins et la moisson, ça serait le bon temps pour élever une belle petite maison chaude et solide,

on découvre en Eutrope Gagnon un garçon vaillant, volontaire, fier et courageux, précautionneux, expéditif, à la fois créatif et d'esprit pratique. Voici un extrait relatant une partie de ses activités entrepreneuriales, à « la manière de » Gérin-Lajoie. Nous y soulignons un passage où Clapin évoque de manière explicite l'un des éléments les plus importants de la thèse agriculturiste : la fidélité à la patrie.

> Après avoir reçu la promesse que Maria le marierait pas plus tard qu'aux premiers jours du printemps suivant, il s'était mis tout de suite à ses préparatifs pour bien recevoir sa jeune femme sur les deux lots de terre qu'il possédait. La neige n'était pas encore tout à fait disparue qu'il se mettait à clairer le bout de champ encore tout couvert d'épinettes et de trembles, et dont il voulait faire, lui aussi, de la bonne terre. Quand mai fut venu, il en avait déjà assez grand pour semer les cent trente minots de blé, d'orge et d'avoine dont il avait parlé à Maria pour finir de la décider à le prendre pour mari. Pensez donc, en effet, cent trente minots de beau grain de semence dans de la belle terre neuve, ça compte dans la vie d'un jeune défricheur du pays du Lac-Saint-Jean. Et tout ça, répétait-il souvent, payé comptant. Ses deux lots, aussi, avaient été payés comptant, et ne devaient rien à personne. *Pour sûr, Maria allait avoir la vie belle, et ne regretterait pas d'avoir décidé de rester au pays, plutôt que d'être allée aux États, habiter quelque ville de facterie avec Lorenzo Surprenant, ainsi que la chose avait été bien près de se faire*. (*AR*, 25-26)

Quant à lui, Fend-l'Air apparaît pour la première fois au chapitre 7 alors que la santé de Charles-Eugène est chancelante :

> Le père Chapdelaine et ses deux garçons étaient aussi venus à leur tour contempler leur vieux compagnon. Puis, comme le temps pressait, on se hâta d'en finir avec ce qui restait encore à faucher. Eutrope Gagnon arriva bientôt après avec son cheval Fend-l'Air, qu'il avait offert pour remplacer Charles-Eugène, et les meules s'entassèrent ensuite sans guère de cesse sur la lourde charrette qui, tout aussitôt, prenait chaque fois le chemin de la grange. (*AR*, 66)

Puis, au chapitre 8 intitulé « Voix de Noël », le super cheval aura un rôle déterminant à jouer. Nous sommes le 24 décembre. Maria est sur le point de donner naissance au premier petit-fils de

---

toute en épinette rouge. J'ai le bois tout prêt, coupé, empilé derrière ma grange; mon frère m'aidera et peut-être aussi Esdras et Da'Bé quand ils seront revenus. L'hiver d'après je monterai aux chantiers avec un cheval et je reviendrai au printemps avec pas moins de deux cents piastres dans ma poche, clair. Alors, si vous aviez bien voulu m'attendre, ça serait le temps... » L. Hémon, *Maria Chapdelaine […]*, p. 148-149.

Samuel Chapdelaine, véritable réincarnation de l'« Enfant-Jésus » (*AR*, 74), « le fils […] digne d['elle] [qui] continuera [sa] lignée si fière et si valeureuse » (*AR*, 74) comme annoncé par les « voix » qui sont, chez Clapin, les « bonnes fées » (*AR*, 74) de la « vraie bonne fille » (*AR*, 74). Fend-l'Air aura comme première tâche d'« all[er] quérir à Saint-Prime » (*AR*, 70) la mère Vogelle, une tante de Maria chargée des préparatifs du réveillon. Ensuite, conduit par le père Chapdelaine, il ira chercher le docteur dans la tempête (un classique) : « […] "son père" allait avoir bien de la misère à s'en venir de Honfleur, où il était allé quérir le docteur. Il est vrai qu'il était parti avec Fend-l'Air, le cheval d'Eutrope qu'on savait pouvoir passer à travers tout. » (*AR*, 69). Enfin, « [v]ers cinq heures, un bruit de grelots se fit entendre au dehors, et Eutrope courut à la porte tout joyeux, en disant que c'était sûrement Fend-l'Air qui arrivait » (*AR*, 70). C'était bien lui, en effet; la chose était prévisible. Enfin, au chapitre 9, lorsque Maria apprend que son père est atteint d'un mal étrange, elle « demanda à son mari de se rendre au plus tôt au village pour avertir le curé » (*AR*, 79), ce qui sous-entend, peut-on supposer, la participation de Fend-l'Air.

En définitive, cette bête fabuleuse, création originale de Sylva Clapin, représente sans doute le raffinement le plus consommé de la figure archétypale de la Grise. Cependant, l'« être » du cheval, rendu à ce point d'« excellence », n'est plus qu'un cliché, tout comme son « faire », qui se résume essentiellement à une suite convenue de séquences actantielles-type (fenaison, transport des personnes, etc.). Après Clapin, difficile de faire mieux (ou pire, selon le point de vue). Un seul coup de pinceau supplémentaire et l'on se retrouve dans l'univers du pastiche à la Francoeur et Panneton où cette image de la perfection faite cheval s'abime dans le parodique, au grand plaisir d'un certain lectorat fatigué des prouesses d'un type de cheval lassant à force de trop de grandeur, et dont l'aspect et les actions, en définitive, sont devenus incompatibles avec la réalité ambiante.

6.1.2 Annexe 2.2 : Fin de la deuxième série et avènement de la modernité

Pendant les décennies 1930 et 1940, on voit se joindre aux régionalistes dissidents Rodolphe Girard, Louis Francoeur, Philippe Panneton, Jean-Charles Harvey et Harry Bernard d'autres écrivains dont les œuvres, qui offrent toutes un point de vue différent sur le monde des Canadiens français, ont marqué chacune à sa façon l'histoire littéraire québécoise. Les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* en témoignent :

> À partir de 1933, on voit paraître cinq romans qui sont souvent présentés comme les « classiques » du roman canadien-français traditionnel. Ce sont *Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon, *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard, *Les engagés du Grand Portage* (1938) de Léo-Paul Desrosiers, *Trente Arpents* (1938) de Ringuet et *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont. Ces cinq romans ont en commun de parler d'un monde ancien : celui du village chez Grignon et Guèvremont, celui de la drave chez Savard, celui de la traite des fourrures chez Desrosiers et celui de la terre chez Ringuet. Ils n'en parlent pas toutefois comme on le faisait avant eux, c'est-à-dire de façon idéaliste, pour célébrer un mode de vie qu'on souhaitait perpétuer. Ils évoquent tous un monde qui s'achève ou s'est achevé, et qui entre en contradiction avec le présent. Si on les considère — sauf *Les Engagés* — comme des romans de la terre, c'est pour dire aussitôt qu'ils en présentent une image négative, comme s'ils constituaient à la fois l'apothéose et la fin d'un monde. Tous expriment, à leur façon, non pas la grandeur d'un mode de vie traditionnel, mais son inévitable déclin. Leur point de vue, résolument réaliste — sauf dans *Menaud* —, est de plus en plus marqué par ce sentiment que la civilisation canadienne-française est arrivée à sa fin[75].

Dans le cadre d'une étude sur le cheval de papier des récits québécois du XX^e^ siècle, il nous semblait important que découvrir la manière dont ces cinq romanciers exprimaient par le biais de la figure chevaline le déclin du mode de vie traditionnel en mesurant l'écart esthétique existant entre les chevaux qu'ils mettent en scène et l'archétype de La Grise. En procédant à cette analyse, nous avons découvert que, s'ils annoncent la « fin » d'un monde, les derniers textes de la mouvance régionaliste préfigurent également les transformations culturelles profondes à venir

[75] Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2007, p. 239.

dans la foulée « [d]es bouleversements économiques, sociaux et politiques des années 1930, période que Fernand Dumont a même baptisée la "première Révolution tranquille"[76] », souligne Michel Bock dans son article intitulé « Apogée et déclin du projet national groulxiste. […] ».

Puisque *Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon et *Trente Arpents* (1938) de Ringuet feront l'objet d'études détaillées au chapitre 3, nous n'examinerons dans la présente annexe les aspects novateurs de la figure du cheval que dans les trois autres « classiques » de la littérature québécoise, soit *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard, *Les engagés du Grand Portage* (1938) de Léo-Paul Desrosiers et *Le Survenant* (1945) de Germaine Guèvremont. À ce corpus primaire s'ajouteront d'autres récits fort intéressants en regard de la transformation du personnage de la Grise : *Un homme se penche sur son passé* (1928) de Maurice Constantin-Weyer, *Nord-Sud* (1931) de Léo-Paul Desrosiers, *Marie-Didace* (1947) de Germaine Guèvremont, *L'or maudit*, de la collection « Les Aventures de Cow-Boys » (1948) de Paul Verchères et enfin, « La vache morte du canyon » (1953) de Jacques Ferron.

6.1.2.1 Menaud, maître-draveur *(1937) de Félix-Antoine Savard*

On trouve une longue scène de transport hippomobile suivant une messe célébrée en l'honneur de sainte Anne (26 juillet) dans *Menaud, maître-draveur*[77] (1937), un roman racontant l'histoire d'un vieux draveur canadien-français en lutte contre les compagnies étrangères

[76] Michel Bock, « Apogée et déclin du projet national groulxiste. Quelques réflexions autour de *Directives* (1937) », dans Yvan Lamonde et Denis Saint-Jacques, *1937 : un tournant culturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « cultures québécoises », 2009, p. 28. L'expression « première Révolution tranquille » est tirée de Fernand Dumont, « Les années 1930. La première Révolution tranquille », dans Fernand Dumont, Jean Hamelin et Jean-Paul Montminy (dir.), *Idéologies au Canada français, 1930-1939*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1978, p. 1-20.

[77] Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, [Éd. originale : Québec, Librairie Garneau, 1937], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 161 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MMD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

exploitant les ressources naturelles de son pays laurentien[78], un homme déterminé à « défendre contre le traître, les droits de la liberté[79] ». À l'époque de sa parution, le récit avait fait l'objet de débats tant il semblait d'un genre littéraire inclassable. Le critique Louis Dantin y voyait un roman à thèse[80]; les élites clérico-nationalistes le percevaient comme un récit régionaliste modèle[81]. En 1958, Gilles Marcotte écrivait au sujet de *Menaud, maître draveur* : « Jamais, dans la littérature canadienne-française, le rêve nationaliste — et l'on dirait peut-être mieux : le rêve régionaliste — n'avait été projeté et jamais il ne sera projeté avec une telle violence et une telle confiance aveugle[82]. » Aujourd'hui, suggèrent les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* (2007), cette œuvre est lue « comme l'épopée de la nation dépossédée, le chant de la défaite et surtout l'appel à un réveil des consciences[83] ».

Du point de vue chevalin qui est le nôtre, la représentation de la bête correspond très certainement à l'image de l'archétype de la deuxième série culturelle, comme en témoigne l'extrait suivant qui décrit le retour des paroissiens après la cérémonie religieuse, itinéraire on ne peut plus commun pour un cheval de type La Grise :

---

[78] « [S]es lieux à lui : ses montagnes, ses eaux et, sous la paix innombrable des feuilles silencieuses, sa cabane où l'attendait, comme une épouse… la liberté. » (*MMD*, 113)

[79] F.-A. Savard, *Menaud, maître-draveur*, p. 134.

[80] Comme le souligne François Ricard, « [s]on contenu idéologique est certes on ne peut plus clair : dans une certaine mesure, il représente même, comme le soulignait Gilles Marcotte (1963), l'expression la plus frappante de "tous les rêves historiquement mêlés à l'image de la terre, au Canada français : société fermée, hantise des gloires passées, espoir d'une durée sans changement..." Et par là, l'œuvre est bel et bien tributaire de son époque, dont elle résume les inquiétudes et les chimères, ce qui lui confère une place unique non seulement dans l'histoire de la littérature québécoise, mais aussi dans celle des idées et des sentiments au Canada français. » Fançois Ricard, « *Menaud, maître-draveur* », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne].

[81] « [L]es lecteurs de 1937-1938 ont eu généralement tendance à considérer *Menaud* comme une sorte de manifeste patriotique et comme une défense de l'idéologie conservatrice et traditionaliste qui régnait à l'époque. Si elle lui attira alors quelques ennemis, cette portée idéologique contribua surtout à faire de *Menaud* un "best-seller", la bible des élites nationalistes, et de Savard un personnage presque officiel. » F. Ricard, « *Menaud, maître-draveur* » [En ligne].

[82] Gilles Marcotte, « Le roman », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, t. III : *Essais critiques*, Montréal, Académie canadienne-française, 1958, p. 64, dans M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 14.

[83] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 241.

> À ce point du retour d'où son regard pouvait plonger vers Mainsal, dès qu'il vit les champs, les bois, les lacs et, là-bas, le grand frontal bleu de la montagne, Menaud arrêta sa bête, et montrant ce qu'il avait sous les yeux : « Pour défendre tout cela, je donnerais ma vie », dit-il à Marie. Cette parole avait presque la solennité d'un serment. C'était la résolution qu'il avait prise entre ses prières lorsque sa tête s'était penchée sur son cœur; c'était la promesse qu'il avait faite à ses morts. Il enfila la descente au grand trot, félicita la mère Gagnon de la belle venue de ses gourganes, puis : « Marche-donc, toi! » Le cheval excité rattrapa les dernières voitures, les plus lentes, celles qui ramenaient les infirmes et les malades. […] Ainsi marchait la file dolente dans la douceur de ce jour d'été; et, recueillies, les âmes goûtaient les divins apaisements apportés de la fête; et, sur leurs enfants, se penchaient les femmes, consolées par la résignation sainte. Menaud […] toucha les rênes et, rouant les aulnes et les cerisiers de bordure, dépassa le cortège, cria au Lucon de venir veiller avec sa musique, et clic! clic! disparut dans un tourbillon de poussière vers le moulin de la Régane. (*MMD*, 96-97)

Contrairement au modèle archétypal, la figure chevaline est ici particulièrement riche au plan sémiotique puisqu'elle illustre un point tournant dans le récit. Dans cette scène capitale, fille et cheval sont pris à témoin d'une pause réflexive du protagoniste qui se termine par la décision ferme de s'engager dans l'action. Sur le plan narratif, cela se traduit par le passage du cheval marchant au pas dolent, symbolisant la résignation passive au destin, à une allure rapide et énergique, signe d'agentivité qui marque chez le protagoniste le passage du deuil (mort du fils Joson à la drave, sous le patronat des Anglais = extinction du peuple Canadiens français) à la révolte (soyons maîtres chez nous[84]). À partir de ce moment décisif, Menaud mènera le combat de sa vie pour défendre les valeurs auxquelles il croit fermement.

Malgré la richesse du rôle sémantique qu'elle joue dans cette scène centrale, force est d'admettre que la Grise de Menaud demeure une Grise classique[85], à l'instar du cheval de Joson[86]

[84] « Menaud reprit : "Être jaloux du sol tout entier, vibrer tous et chacun à pleins bords de pays, défendre le patrimoine de la première à la dernière motte, telle est la loi reçue, telle, la loi à transmettre!" » (*MMD*, 101)

[85] La Grise, cheval de transport pour les commissions : « Il neigeait. Menaud sortit le berlot de la remise, attela; puis, s'étant bien emmitouflé, dit bonjour à sa fille, et : « Marche donc, toé! », son cheval décolla sous le claquement des cordeaux. Durant quelques minutes, le gland d'une tuque sautilla comme un grelot rouge dans le blanc; puis, à travers le tissu de la bordée, la voiture disparut. » (*MMD*, 128)

et des autres chevaux de Mainsal[87]. L'archétype de La Grise est si fortement ancré dans l'esprit de l'écrivain qu'il est même employé comme référent[88] dans quelques comparaisons[89] et métaphores[90]. Ainsi, la modernité de l'œuvre au plan équin tient peut-être plus à l'apparition, quoique brève, d'une figure anthropomorphe aux traits chevalins. En effet, le traître de l'histoire vendu aux Anglais, le Délié[91], est présenté comme un homme-cheval arrogant : « À les croire le Délié faisait de la piaffe[92] au milieu des jeunesses. Il avait annoncé chez Dubleu que, l'heure venue, ni Menaud, ni Dieu, ni diable ne l'empêcheraient d'épouser Marie. Il irait, l'un de ces beaux soirs, pour la grand'demande; et malheur à qui le prendrait à contre-poil! » (*MMD*, 106) À partir du moment où le cheval ne sera plus employé comme animal de service dans la vie de tous

[86] La Grise, cheval de transport pour aller à la messe : « La défunte [femme de Menaud] était pieuse; il fallait la pousser du coude, et lui chuchoter que c'était le temps de partir, lorsqu'à la porte de l'église, Joson criait à son cheval : wô! Wô! Rié don! » (*MMD*, 95)

[87] La Grise, cheval de trait : « C'était déjà l'heure où s'arrête le travail des champs. Le soir était tout plein de longs appels chantés, de meuglements de vaches, de pas de chevaux qui dévalaient lourdement les pentes et faisaient sonner les chevilles de fer de leurs colliers d'attelage. » (*MMD*, 75)

[88] Sur les métaphores liées au monde rural, voir Micheline Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit ». Dans cet article, l'auteure explique la notion d'univers référentiel dans un article portant sur *Le Survenant*. Selon elle, en analyse littéraire, « il faut s'attacher non seulement à la description des espaces représentés, mais aussi et surtout à ce qui est plus proprement romanesque, c'est-à-dire les modes d'élaboration des univers référentiels particuliers à chacun. Je définirai l'univers référentiel comme l'ensemble hétérogène des phénomènes à partir desquels peut être proposée une représentation. Cet univers référentiel demeure implicite, car la fiction romanesque ne saurait en dévoiler toute l'étendue; mais si le lecteur ne le postule pas, le mécanisme même de la représentation est enrayé car aucun renvoi n'est possible. Cependant, les contours de cet univers nous sont en partie restitués grâce à l'ensemble des comparants qui circonscrivent le champ du registre métaphorique. En effet, dans les tropes comme la comparaison et la métaphore, le terme comparé possède une valeur référentielle qui se trouve multipliée, déplacée ou élargie par le recours au terme comparant. L'usage de la comparaison et de la métaphore accroît donc la portée référentielle des termes initiaux, suggérant ainsi une "redéfinition" de l'univers référentiel. » Micheline Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », *Études françaises* [En ligne], vol. 33, n^{o} 3, hiver 1997, p. 27, https://id.erudit.org/iderudit/036077ar (page consultée le 28 avril 2018

[89] « [L]es paroles de Marie sonnaient encore, sonnaient *comme les grelots d'une carriole de noces* : "Ce serait plaisant de vivre icitte… tranquille!" » (*MMD*, 132, nous soulignons)

[90] « Le vieux maître-draveur jouissait de cette descente, l'œil vif et défiant comme celui d'un chasseur sur une piste dangereuse. De temps en temps, il parait de l'aviron, *criait hue! dia! aux rameurs* quand un écueil *labourait* le courant et taillait la vague en oreille de *charrue*, fier de sa barque lorsqu'elle faisait des *croupades* et prenait des airs relevés au milieu des écumes et des gargouillements de l'eau. Il se sentait libre enfin, humant l'air vif, et jouissant de revoir cette longue bande de forêt riveraine. » (*MMD*, 55, nous soulignons)

[91] Au sujet du « traître Délié », voir Aurélien Boivin, « *Menaud, maître-draveur* ou l'appel du pays », *Pour une lecture du roman québécois : de Maria Chapdelaine à Volkwagen blues*, [Québec], Nuit Blanche éditeur, coll. « Littératures », 1996, p. 47-48.

[92] Piaffer : « Se dit d'un cheval qui, sans avancer, frappe le sol en levant et en abaissant alternativement chacun des antérieurs. » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 1895.

les jours, c'est-à-dire après « l'ère du cheval » qui se termine selon Martin Baron vers 1960, l'entité figurative humain-cheval sera abondamment exploitées en littérature québécoise.

Par ailleurs, Félix-Antoine Savard met en scène une autre métaphore associée au cheval qui prendra de l'importance avec les années, celle du cavalier en devenir symbolisée par le jeu d'enfance où un adulte porte sur ses épaules un enfant ou le fait sauter sur ses genoux :

> Les siens, autrefois, avaient été les hardis canotiers des Pays-d'en-Haut. Ah! des braves, ceux-là et capables de pagayer durant des mois! Puis il se mit à raconter qu'il avait souvenir d'un vieil oncle de son défunt père, venu se promener chez lui. Il revoyait encore ce bonhomme à longues moustaches qui l'avait fait sauter à califourchon sur ses genoux : « P'tit galop! Grand galop! » et qui parlait aussi fort que Gagnon Tonnerre. Une quinzaine durant, il avait fait défiler des lacs, des rivières, des pays comme il y en a dans les contes seulement. Il disait des mots qui semblaient venir de loin, de très loin, racontait des histoires de sauvages, dépeignait des animaux étranges dont il imitait le cri. Les uns descendaient de la toundra au printemps par mille et par mille. Les autres, au galop, faisaient trembler la plaine comme une peau de tambour. Il racontait les grandes chasses, les longs portages, les prodigieuses randonnées; et tout cela exhalait l'haleine des pays neufs, un je ne sais quoi de sain, de jeune, de viril, de mystérieux qui lui avait donné, à lui, Menaud, le goût de faire l'outarde et de filer vers les Pays-d'en-Haut. Mais, empêché par les siens, il avait dû se borner à la barbotière aux pirons! (*MMD*, 56-57)

Dans cet exemple, la figure du cheval, incarnée métaphoriquement par l'oncle aventurier faisant galoper le petit en rêve, est associée à la conquête des grands espaces vierges, aussi bien dire à la conquête de la liberté, ce qui vient confirmer la thèse avancée par Maurice Lemire à savoir que Félix-Antoine Savard est un écrivain régionaliste dissident puisqu'il « cherche à restaurer la relation originelle des Québécois avec leur sol », comme il l'explique dans *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise* :

> Quoique devenus habitants concentrés en certains arpents de terre, ils gardent au fond d'eux une ouverture irréductible sur les « grands espaces ». Menaud, amant de la terre, est en fait partagé entre le nomadisme et la sédentarité, comme le sera le Survenant. Voilà une caractéristique du Canadien que les orthodoxes ont toujours

> camouflée. Pourtant, c'est à partir d'elle qu'ils auraient dû construire leurs affabulations pour leur donner une couleur locale authentique[93]. (*MMD*, 203)

Comme il est décrit, Menaud est certainement un descendant de Samuel Chapdelaine (*Maria Chapdelaine*, 1916). D'autres écrivains après Savard viendront donner cette « couleur locale authentique » à leurs récits d'aventuriers du Nord, Léo-Paul Desrosiers dès l'année suivante dans *Les engagés du Grand-Portage* (1938), et plus près de nous, Louis Hamelin, dans son roman *Cowboy*[94] (1992) — titre renvoyant de manière indirecte au cheval.

6.1.2.2 Les engagés du Grand Portage *(1938) et* Nord-Sud *(1931) de Léo-Paul Desrosiers*

Dès sa parution, *Les engagés du Grand Portage*[95] (1938) est reçu comme un chef-d'œuvre au même titre que *Menaud, maître-draveur* avec lequel il partage le prix David de 1938. Dans ce « roman d'ascension sociale[96] », Léo-Paul Desrosiers met en scène Nicolas Montour, un arriviste qui, à force de calcul, de ruses et de mesquineries, parvient à se hisser au rang de bourgeois de la Compagnie du Nord-Ouest. Mais cette victoire est acquise au prix du sang. Les Pays d'en-haut, représentés souvent comme un éden dans les récits régionalistes, sont ici décapés de leur vernis.

---

[93] Dans « *Menaud, maître-draveur* ou l'appel du pays » (1996), Aurélien Boivin avait déjà exprimé cette idée : « *Menaud, maître draveur* est donc un roman de la survivance, un roman de la sauvegarde du territoire que les aïeux ont conquis non sans difficulté. Il s'inscrit dans la longue tradition des romans de la terre qui ont marqué l'histoire littéraire du Québec depuis le milieu du XIX^e^ siècle jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Il s'en distingue cependant par son originalité, par son lyrisme et par sa grande poésie inspirée des auteurs classiques, grecs et latins. Menaud n'est pas, contrairement à d'autres héros avant lui, enraciné dans sa terre du rang de Mainsal, lui, le fier coureur des bois toujours prêt "à s'évader du regard vers le bleu des monts dès que le vent du Nord venait lui verser au cœur les paroles magiques et les philtres embaumés" (p. 26). » A. Boivin, « *Menaud, maître-draveur* ou l'appel du pays », p. 40.

[94] Louis Hamelin, *Cowboy. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions XYZ, 1992], Montréal, Les Éditions du Boréal, 2009, 478 p.

[95] Léo-Paul Desrosiers, *Les engagés du Grand Portage*, [Éd. originale : Paris, Gallimard, 1938], Montréal, Fides, coll. « Biblio Fides », 2017, 259 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EGP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[96] Maurice Lemire, « Les engagés du Grand Portage », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne].

La vie y est impitoyable; les hommes, comme les bêtes en état de survie, s'y battent à mort. Les engagés employés dans cette industrie de la traite des fourrures sont des Canadiens français leurrés, victimes d'exploitation[97]. Les nombreuses tribus amérindiennes rencontrées au hasard de leur aventure commerciale le sont tout autant. En misant sur les faiblesses humaines, les Anglais en position de pouvoir ont beau jeu. Les nobles valeurs, le courage et l'endurance du bon Canadien Louison Turenne — s'étant enrôlé dans l'unique but d'accumuler un petit pécule qui lui permettrait de s'installer sur un lot de colonisation — ne peuvent rien contre la corruption et les injustices d'hommes assoiffés de pouvoir. En définitive, la fin justifie les moyens[98].

À n'en pas douter, ce récit que l'on peut qualifier de traditionnel en vertu du traitement réservé à certains thèmes ainsi que sa facture classique détonne pourtant fortement dans le cadre d'une série culturelle guidée par le phare régionaliste. Comment expliquer ce paradoxe? Selon Maurice Lemire,

> [p]our bien comprendre le roman; il faut se rappeler où il se situe dans la littérature québécoise : il fait le pont entre la littérature non-problématique [*sic*] et la littérature problématique. Desrosiers, tire toutes ses données de la littérature non-problématique [*sic*] qui ne fournit que des réponses sans jamais poser de questions. Dans ce contexte, par exemple, les gens de la ville ont toujours été considérés comme mauvais alors que ceux de la campagne étaient, a priori, toujours bons. Desrosiers n'échappe pas à cette façon de penser. Nicolas Montour ne peut venir que de la ville et Louison Turenne, que de la campagne. Tenant de l'idéologie officielle, il veut également promouvoir l'agriculture en montrant son bon héros toujours ferme dans la vertu parce qu'attaché à l'idéal traditionnel, l'établissement sur une terre. Sa technique romanesque, bien que fort nouvelle sous plusieurs rapports, reste encore apparentée au roman du terroir. […] Ces éléments communs à tous les romans non-problématiques [*sic*] ne doivent pas faire oublier les aspects nettement problématiques. Au contraire des romans du terroir où l'ordre des choses pouvait être

[97] « Ils fument, ils fument par cette matinée aussi sombre qu'une nuit. Ils ressassent leurs griefs, ils rapportent les paroles des embaucheurs. — Pour obtenir notre signature, quelle promesse ne nous auraient-ils pas faite? La belle existence qui serait la nôtre : camper en plein air, voyager en canot, pêcher, chasser, voir des pays nouveaux. — *Et les chevaux sauvages que nous monterions pour chasser le bison*... » (*EGP*, 37, nous soulignons)

[98] « Empêcher à tout prix les Petits de rapporter un ballot de fourrures du district de Rabaska… Je n'ai que cet ordre à vous donner. À vous de trouver les moyens; je ne serai pas là. — À tout prix? — Oui. Remplir votre mission, voilà le principal… » (*EGP*, 99)

> un instant perturbé pour mieux faire éclater la victoire du bien, le roman de Desrosiers présente un bouleversement de l'ordre des choses que rien ne vient finalement rétablir. Les méchants triomphent et les justes battent en retraite[99].

Qu'en est-il de la représentation du cheval dans ce contexte en rupture de ban avec l'idéologie conservatrice traditionnelle? Premier aspect novateur : l'absence de La Grise. Par quoi la remplace-t-on? D'abord par des montures anonymes employées comme simple moyen de locomotion par les bourgeois et leurs gestionnaires. Les quatre chapitres du roman correspondent à quatre segments de la conquête de l'Ouest canadien. Dans le premier chapitre, les engagés transitent de Montréal à Fort Chipewyan, en passant par Grand Portage. On connaît peu de choses sur les chevaux qui accompagnent le groupe d'engagés livrés sans merci à la morsure de mille insectes piqueurs, hormis que « les chevaux se brûlent les sabots au feu des bivouacs en cherchant l'abri de la fumée » (*EGP*, 67). Le canotage est ardu, et les portages, toujours difficiles. Le narrateur compare les hommes à des « bêtes de somme[100] ». Dans le second chapitre, les engagés poursuivent jusqu'à Fort Providence. Aucune mention n'est faite des chevaux de bât. Au chapitre troisième, Montour revenu au Grand Portage se voit attribuer la mission de gérer le poste de Vermillon en Saskatchewan. Rendu là-bas, « le bourgeoys achète quelques chevaux. Il invite Montour à se mettre en selle » (*EGP*, 165). Tous deux chevauchent à travers leur nouveau territoire pour mieux se l'approprier. Ils se rendent vite compte qu'ils sont entrés au pays des chevaux, ceux des « tribus des plaines du Centre américain qui vivent avec orgueil dans la liberté » (*EGP*, 169-170). Au cœur de la prairie, « [c]haque individu possède trente, cinquante chevaux, et sur leur selle faite d'une peau, sanguinaires, tous, ils chassent, ils écument les prairies, des grappes de scalps à leur ceinture » (*EGP*,170). Au dernier chapitre, alors que

[99] Maurice Lemire, « Les engagés du Grand Portage », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne].
[100] « Ils peinent tout le jour, puis ils dorment autour du chargement. Sans penser à rien, pour ne pas se décourager, ils avancent sous le poids qui les écrase, muets comme des bêtes de somme. » (*EGP*, 91)

Montour doit rapporter au nouveau poste général de la Compagnie situé maintenant à Kaministiquia (*EGP*, 197) sa collection de peaux de castor récoltées sur les rives du lac de la Rivière Rouge, les pauvres Saulteurs alliés aux Blancs seront les victimes des « Sioux des prairies, les Sioux sanguinaires, sur leurs chevaux sauvages » qui « [p]our selles […] ont des peaux de bison; pour rênes, des lanières de cuir brut » (*EGP*, 243).

Ce qui frappe surtout en regard de la figure du cheval dans ce roman d'aventures à saveur historique est l'application que met Desrosiers à ponctuer chacun de ses chapitres de métaphores chevalines qui rendent compte de l'évolution psychologique de « ce chevalier d'industrie[101] » qu'est Montour :

— Chapitre I (Montour le cavalier conquérant) : « Une exaltation calculatrice le domine. Hardi cavalier, il a trouvé enfin une monture à sa taille, une monture à sa force, pour la course de la vie. Les circonstances favorisent l'ambition dans la Compagnie du Nord-Ouest : de belles promotions à recueillir, des fortunes à récolter, de beaux espaces à parcourir, voilà ce qui s'offre. » (*EGP*, 60)

— Chapitre II (Montour la bête de travail) : « Il commence à parler, et ses idées se chevauchent; la première à demi exprimée, une seconde surgit; et il abandonne la première pour la seconde, et la seconde pour une troisième. » (*EGP*, 104); « Et il presse les pêcheurs, et il met des lignes entre les mains des engagés, et il s'attelle lui-même à la tâche de mouiller les filets et de choisir les bons endroits. » (*EGP*, 111)

— Chapitre III (Montour face aux défis que représente cette fougueuse cavalcade) : « Nicolas Montour a-t-il accepté une tâche qui le déborde ? Il les regarde arriver, puis partir, les hordes belliqueuses, aussi dangereuses à manier que la poudre. Désemparé, il ne sent plus qu'il est le maître de la situation. […] Et il a l'impression d'être monté en selle, par inadvertance, sur l'un de ces chevaux sauvages qui errent en liberté dans la steppe, qui ne connaissent ni le mors, ni les rênes. » (*EGP*,170); « [I]l s'élève sans effort et il galope vers son but : promotion, part, profit. Jamais on n'a vu cheval de course mieux dressé. » (*EGP*, 176-177)

— Chapitre IV (Montour démonté, inquiet quant à sa capacité de surmonter tous les obstacles) : « Nicolas Montour est d'abord frappé de stupeur : ce conflit entre les

[101] M. Lemire, « Les engagés du Grand Portage » [En ligne].

> deux compagnies, c'est son cheval de guerre; s'il s'éteint, jamais le cavalier ne touchera le but. » (*EGP*, 247)

Dans son roman précédent, *Nord-Sud* [102] (1931), Léo-Paul Desrosiers avait employé la même stratégie énonciative, comparant l'homme des grands espaces à un cheval téméraire en liberté. Cependant, à cette époque, son personnage de l'aventurier n'avait pas encore été développé à son plein potentiel. L'histoire met en scène le jeune Vincent Douaire placé devant le choix difficile qui se pose avec de plus en plus d'acuité dans les récits des années 1930 : rester sur la terre paternelle ou partir à l'aventure[103]. Selon Biron, Dumont et Nardout-Lafarge,

> comme Maria [Chapdelaine], les personnages de ce roman sont déchirés entre deux voies possibles, celle du nord à défricher et celle de l'aventure californienne. À la toute fin, le personnage principal, Vincent Douaire, choisira cependant la deuxième solution, comme si le besoin d'aventure était plus fort, dans l'univers de Desrosiers, que l'attachement à la nation[104].

La représentation chevaline, métaphorique, rend bien compte de cet appel[105] irrésistible à l'aventure :

---

[102] Léo-Paul Desrosiers, *Nord-Sud*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions du "Devoir", 1931], Montréal/Paris, Fides, 1943, coll. « Alouette bleue », 1943, 216 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *NS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[103] « Il éprouvait les attraits opposés de plusieurs existences, le conflit d'énergies qui ne travaillaient pas à la même fin. Quel apaisement, s'il avait pu former un dessein unique, le poursuivre brutalement et sans pitié, malgré tous les obstacles, comme son oncle Syfroid, le notaire, par exemple; elles auraient cessé, ces vacillations qui l'emportaient à gauche, puis à droite et le fatiguaient. » (*NS*, 100)

[104] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 244. Mêmes propos tenus par Adrien Thério : « La plupart des romanciers de la première moitié du dix-neuvième siècle nous ont parlé des déserteurs de la terre pour les stigmatiser, les traiter de lâches. Desrosiers, en 1931, trouve des raisons beaucoup plus plausibles à tous ces départs de chefs de familles ou de jeunes gens vers les États-Unis. Les familles nombreuses, le manque de terres, les cantons de l'arrière-pays presque inatteignables obligent ces gens à partir à l'aventure. […] La plupart sont partis en Nouvelle-Angleterre mais quelques-uns sont partis pour le Colorado et enfin pour la Californie où ils espéraient trouver de l'or. C'est finalement ce que fera Vincent Douaire, voyageur des pays d'en-haut, malgré son jeune âge, parce qu'il a l'esprit d'aventure et qu'il ne peut s'imaginer colon, en train d'ouvrir un lot dans un canton où l'on ne parvient qu'après des efforts héroïques. » Adrien Thério, « Pourquoi relire *Nord-Sud* de Léo-Paul Desrosiers (Poche. Éd. Fides) », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 27, automne 1982, p. 91, https://id.erudit.org/iderudit/39653ac (page consultée le 25 mai 2018).

[105] On remarquera que la « poétique des voix » n'a plus le même fondement idéologique chez Desrosiers. Plutôt qu'un appel à la conservation, c'est un appel à l'émancipation qui se fait entendre : « Le chemin du roi, le fleuve, les deux routes qui s'en allaient de compagnie jusqu'aux contrées inconnues […]. […] Chacune apportait ses tentations

> Des métissages avec des races plus lourdes[106] avaient éteint dans une certaine mesure la vivacité primitive. Mais de temps à autre, au moindre prétexte, reparaissait le Douaire primitif[107], qui se cabrait tout à coup comme un cheval vicieux [108], abandonnait la charrue, brisait son licol et partait à la recherche d'aventures. N'avait-il pas tout ce qu'il fallait pour cette existence dans le Nouveau-Monde, une audace, un courage réels, de la dureté, un corps solide, tout de nerfs et d'os, pour supporter les privations et les fatigues? (*NS*, 99-100)

Parlant de la « voie […] du nord[109] » comme une option indésirable, le narrateur nous révèle les pensées de Douaire, bien décidé à ne pas se livrer à l'aventure de la colonisation associée à l'image d'une « existence étriquée où le cultivateur passe éternellement entre deux haies épineuses, enchevêtrées l'une dans l'autre : celle du travail incessant et celle de la misère » (*NS*, 184):

> Défricher une terre était l'œuvre d'une vie. Combien échouaient? Les uns se laissaient leurrer par la forêt, devenaient mi-trappeurs, mi-paysans, vivotaient petitement […]. Ils s'attachaient à un coin de sol comme un cheval à un pieu, ne s'éloignaient jamais, et tondaient ou broutaient pour ainsi dire toute la forêt autour d'eux. Et devant la longueur, la lourdeur de cet ouvrage terne et sans éclat, Vincent sentait monter en lui un malaise inexprimable. (*NS*, 153)

Sans femme ni enfants, Vincent Douaire était libre de partir pour le Sud, en direction de la Californie. Avant son grand départ à l'aventure, lorsqu'occupé aux divers travaux de la ferme

---

de fuite, indistinctes, obscures, puis plus nettes, plus rapprochées. C'était comme une voix qui l'appelait, de plus près, toujours de plus près. Vague tout d'abord elle éclatait à la fin de cet été monotone, lui offrant la liberté, le vaste monde. » (*NS*, 123)

[106] Référence ici aux chevaux de traits employés pour les travaux de la ferme : Percheron, Clydesdale, Belge, Ardennais…

[107] L'expression « Douaire primitif » fait ici référence à la généalogie de Vincent Douaire dont l'ancêtre était un aventurier : « Peut-être avaient-ils en eux [frères de Vincent] un peu de la nature aventurière de leur famille. Le premier Douaire venu de France était soldat. En quittant le régiment, il s'était établi à Berthier, alors Villemur, vers 1700, mais sans pousser tout de suite dans le sol des racines profondes. Lieutenant de milice, il devait partir souvent pour prendre part aux combats incessants contre les Anglais et les Iroquois. Ses fils obtenaient des permis de congé, partaient pour faire le commerce des fourrures dans les pays d'En-Haut, et leurs descendants avaient fourni quelques unités à cette armée de coureurs des bois que les plus sévères ordonnances des gouverneurs ne pouvaient retenir sur leur ferme. » (*NS*, 99)

[108] Traits de personnalité de Vincent auquel renvoie le qualificatif du cheval : « Toute tentative d'influencer directement ce garçon indépendant, orgueilleux, échouerait, il le savait et n'aboutirait qu'à une révolte énergique, un coup de tête. » (*NS*, 109)

[109] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 244.

paternelle, l'homme-cheval qu'était Douaire avait opposé à cet immobilisme de la bête entravée l'énergie d'une cavale emportée :

> Pour détruire cette impression de pérennité dans la nature et les hommes autour de lui, déranger cette immobilité, soulever des vagues sur cette mer morte, Vincent se lançait dans une activité forcenée. Il aurait voulu procéder par sauts et par bonds, semblable à un cheval qui s'emporte, se fatigue, au lieu de traîner sa charge avec patience. Finir pour passer à des travaux différents était devenu son idée fixe. Sous son impulsion énergique, la famille commençait à deux heures et demie, trois heures du matin, continuait le soir jusqu'à l'obscurité complète. C'était une course continuelle et la fatigue qui en résultait le rendait plus irritable encore. Afin d'aller plus vite ils entassaient tellement de foin sur les charrettes qu'ils brisèrent une échelette, qu'une roue s'écrasa, toute broyée, dans un fossé, que les charges restaient prises quelquefois dans la porte trop étroite de la grange. (*NS*, 104)

Après la lecture de ce passage, on ne peut être surpris de découvrir dans le roman l'une des rares scènes de fenaison dépeinte de manière négative, selon une esthétique réaliste plutôt qu'idéaliste :

> Dur travail que celui de la fenaison. Il en coûte de l'entreprendre. Le corps se rebelle instinctivement et recule devant la lourde tâche. Il faut se lever à trois heures, quatre heures du matin et faucher jusqu'à dix; c'est ensuite la fourche ou le râteau pour faner, ramasser le foin coupé la veille, le lier, l'entasser dans les charrettes, le décharger dans les tasseries qui montent, s'élèvent jusqu'au toit des granges chauffées à blanc par un soleil impitoyable. (*NS*, 83)

Par ces entorses au code de la « représentation positive » (Maurice Lemire), Léo-Paul Desrosiers montre que sa vision du régionalisme a beaucoup évoluée depuis une douzaine d'années. Dans un article intitulé « L'école du terroir » publié dans *la Revue nationale* en 1919, il défendait bec et ongles le mouvement[110]. Cependant, comme on le voit dans cet extrait, il était loin d'être borné,

[110] « Entré en 1916 à la faculté de droit de l'Université de Montréal, il subit dès cette époque l'influence très forte de Lionel Groulx. » Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* [En ligne], Édition mise à jour, corr. et augm., Montréal, Éditions Fides, 1989.

ce qui explique sans doute sa volte-face et, conséquemment, ses grands succès littéraires des années 1930[111] :

> Est-ce à dire que l'école du terroir a monopolisé le succès, que ses partisans sont chauvins, qu'ils excluent aveuglément toutes les autres productions littéraires. Mais pas du tout. Les contes du terroir sont nécessairement les ouvrages qui seront le plus lus; notre public est très restreint, et […] il lit ce qu'il comprend. Ce n'est ni notre faute, ni la faute de personne. Que si on publie des livres qui contredisent nos théories, nous sommes prêts à les admirer, — s'ils sont admirables. Qu'une autre école s'organise, qu'elle lance ses idées, ses initiatives, et nous sommes prêts à les étudier, à reviser [*sic*] les nôtres si elle nous convainc. Mais on ne nous convaincra pas avec des boutades[112]!

On peut sans doute conclure de ce survol de *Nord-Sud* (1931) que, de manière générale, la métaphore chevaline sert de repoussoir au mode de vie traditionnel fondé sur la colonisation et l'agriculture.

Fait intéressant, si Vincent Douaire est représenté par Desrosiers comme un homme-cheval impulsif, voire rebelle (« Ainsi qu'un cheval fougueux retenu par une main trop énergique, il ne pouvait calmer le frémissement de ses nerfs et les tremblements qui lui couraient sous la peau. » *NS*, 173), le peuple Canadiens français est plutôt associé pour sa part à l'image de la vache, animal passif et docile. Participant à une corvée pour déménager la famille pauvre de Maxime Auray sur un nouveau lot de colonisation, les cultivateurs bénévoles expriment haut et fort leurs doléances : « Pays maudit! s'exclamait l'un avec une farouche énergie. Les habitants d'ici sont enfermés comme des vaches entre de bonnes clôtures. Ils peuvent à peine en sortir, même l'hiver. » (*NS*, 194)

---

[111] Selon Maurice Lemire, « *Nord-Sud* [a] suscité des éloges presque sans réserve » (Maurice Lemire, « Nord-Sud », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne]) et le roman *Les engagés du Grand Portage* fut « [i]mmédiatement salué par la presse tant canadienne qu'européenne comme un chef-d'œuvre » (Maurice Lemire, « Les engagés du Grand Portage », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne]).

[112] Léo-Paul Desrosiers, « L'école du terroir », *La Revue nationale*, Montréal, 1ere année, no 6, juin 1919, p. 215.

La figure du « troupeau » (de bovidés, sous-entendu) pour parler des Canadiens français miséreux au temps de la colonisation, souvent évoquée chez Desrosiers (« Entre pauvres gens, on s'entr'aidait pour se rendre plus facile la vie de souffrance, on se rassemblait comme les troupeaux pour se défendre des tempêtes. » *NS*, 118) sera reprise par d'autres écrivains dans les décennies à venir[113].

Quant à lui, Vincent Douaire ne fera jamais partie de la grande horde de bétail canadienne-française qui se fait piéger et parquer dans un enclos, comme en témoigne ce passage éloquent. À remarquer que l'univers référentiel[114] n'est plus associé au terroir laurentien, mais aux prairies de l'Ouest canadien, symbole d'un ailleurs riche en connaissances diverses et en opportunités nouvelles :

> Dans ses voyages autour du lac Supérieur, Vincent avait entendu décrire un truc de chasse des Indiens des prairies. Avec des troncs d'arbre, ils construisaient un parc solide. De la seule ouverture partaient en s'éloignant l'une de l'autre, de plus en plus, de manière à former entonnoir, deux clôtures interrompues d'endroit en endroit, et qui s'avançaient très loin en plaine. Les chasseurs partaient à cheval, cernaient un gros troupeau de bisons, le dirigeaient vers le parc. Toute la tribu rangée de chaque côté, le long des haies, poussait, conduisait les bêtes apeurées, avec des gestes habiles, mais pas assez violents pour exciter la panique, avec des branches d'arbre, de petits cris encourageants vers l'enclos solide où elles se trouvaient prisonnières. Il n'y avait qu'à lancer sur les bœufs tourbillonnants les flèches, les javelots ou les balles. Sa famille, celle des Auray n'avaient-elles pas adopté à son endroit cette ruse de guerre? Quelques mots, une allusion jetée ça et là dans la conversation, une réflexion, une offre pour le détourner de la Californie et le pousser vers les territoires de colonisation avec ses frères. Ce manège, il l'avait compris tout de suite. (*NS*, 136-137)

[113] D'ailleurs, on la trouvait déjà sous la plume acérée d'Arthur Buies au XIX^e^ siècle. Parlant des Canadiens, il écrit : « [E]n présence d'un peuple qui se tient devant une idée comme une bête à corne devant un chemin de fer, il n'y a qu'un moyen, c'est de le prendre par le chignon du cou, le jeter dans le char à bétail, et maintenant file. » Arthur Buies, *Anthologie*, sous la direction de Laurent Mailhot, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahier du Québec », 1978, p. 215, dans Pierre Lefebvre, « En guise d'avant-propos », *Liberté* [En ligne], vol. 50, n^o^ 4, (282), novembre 2008, p. 10, https://id.erudit.org/iderudit/34699ac (page consultée le 30 juillet 2019

[114] Voir M. Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », p. 27.

Dans une autre comparaison naturalisante renvoyant à l'image du cheval, la bête ne ressemble résolument plus à La Grise attelée à « une carriole de noces » (*MMD*, 132) ou à une « charrue » (*MMD*, 55), comme on l'a vu chez Félix-Antoine Savard : « Le soleil se coucha dans une brume enflammée : on aurait dit un rideau tendu en arrière des montagnes. Et les sommets bleus, sur ce fond rougeâtre, ressemblaient à des croupes de chevaux lancés à toute vitesse, se suivant, se dépassant, bondissant à vive allure. » (*NS*, 160) À l'évidence, ces sujets chevalins connotent beaucoup plus l'univers du western américain que celui du régionalisme canadien-français.

Dans *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise*, Maurice Lemire établit un parallèle entre les œuvres de Desrosiers et celles d'écrivains d'origine française qui, dans les années 1930, ont été séduits par les épopées canadiennes[115] dans l'Ouest canadien et dans le Nord québécois[116] :

> Au contraire des régionalistes québécois, défenseurs de la cause paysanne, les romanciers français qui vivent au Canada préfèrent la colonisation à l'agriculture parce qu'elle répond mieux à l'idée qu'ils se font du pays. Après Louis Hémon, ce sont Maurice Constantin-Weyer, Georges Bugnet et Marie Le Franc qui s'intéressent à l'exploitation des terres neuves[117].

Certes, ces romanciers écrivaient avant tout pour un public français, les vastes espaces nordiques du nouveau continent servant de décor exotique propre à séduire ce lectorat avide de

[115] Le terme est tout à fait justifié dans le cas de Maurice Constantin-Weyer : « C'est à Nevers qu'il commence à publier des romans sous le titre général *Épopée canadienne*. Dans *Cinq éclats de silex* (1927), il écrit à ce sujet : "Je suis la proie, déjà déchirée, d'une vaste ambition. Celle de peindre le plus de fragments possibles d'une vaste fresque canadienne. » R. Hamel, J. Hare et P. Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].

[116] Voir à ce propos M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 190-195.

[117] M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 192. À ces noms s'en ajoutent plusieurs autres : « De nombreux écrivains européens, des Français surtout, furent attirés par ces espaces immenses et ont écrit un grand nombre de romans avec pour cadre l'Ouest canadien. L'on pense à Georges Forestier, Henri-Émile Chevalier, Joseph-Émile Poirier, Louis-Frédéric Rouquette, André Borel, Victor Forbin et tant d'autres », précise Maurice Émond (Maurice Émond, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 202). À sa suggestion, on pourra consulter l'ouvrage de Paulette Collet, *Les romanciers français et le Canada (1842-1981) : anthologie*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1984. Voir également son article, « Les romanciers français de l'ouest et du Nord-Ouest », *Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest*, n° 16 (février 1984), p. 3-27.

dépaysement[118]. Il n'est cependant pas interdit de croire que leurs œuvres aient été lues par les écrivains canadiens-français de l'époque et que, chez certains d'entre eux, elles furent une source d'inspiration.

On retrouve par exemple tant chez Harry Bernard[119] que chez Léo-Paul Desrosiers[120] le motif de la chevauchée débridée au cœur de l'immense prairie, servi à la manière de Maurice Constantin-Weyer. Ce dernier avait fait paraître en 1928 *Un homme se penche sur son passé*[121], un roman primé au Goncourt.

6.1.2.3 Un homme se penche sur son passé *(1928) de Maurice Constantin-Weyer*

Récit d'aventure et d'amour à teneur autobiographique[122], il met en scène Monge, un Français (*HPP*, 18) surnommé « Frenchy[123] » qui raconte des épisodes de sa vie d'aventurier au

[118] M. Émond, *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, p. 203.
[119] Comparons deux extraits. Chez Bernard : « Un jour que j'errais à l'aventure […], un bruit étrange frappa mes oreilles. Cela ressemblait au galop précipité d'un cheval. Il n'avait pas plu depuis longtemps et le terrain était partout très sec. […] Soudain, comme je quittais le pli de terrain, j'aperçus un petit cheval bai qui fuyait à bride abattue, son cavalier couché sur l'encolure. » (Harry Bernard, *Juana, mon aimée. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Albert Lévesque, Librairie d'Action canadienne-française, 1931], nouvelle édition, Montréal, Librairie Granger frères limitée, 1946, p. 40) Chez Constantin-Weyer : « Et le jour, après un déjeuner rapide, nous ramenait à nos selles, pour notre chevauchée inlassable à travers cette nature bleue et verte, brodée de toute la richesse des pourpres églantines et des lys ponceau… » (Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Les Éditions Rieder, 1928, p. 28)
[120] Comparons deux extraits. Chez Desrosiers : « Et les sommets bleus, sur ce fond rougeâtre, ressemblaient à des croupes de chevaux lancés à toute vitesse, se suivant, se dépassant, bondissant à vive allure. » (*NS*, 160) Chez Constantin-Weyer : « Resserrés l'un à l'autre, à plein galop, dans une immense ondulation des croupes et des têtes, les chevaux suivirent vers le nord la fuite éperdue de la jument. Un pli de terrain les engouffra… Vers l'ouest, le soleil incendiait les limites lointaines de la prairie… » (M. Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, p. 13)
[121] Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Les Éditions Rieder, 1928, 228 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HPP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[122] Paulette Collet, « Un homme se penche sur son passé », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne].
[123] « Frenchy! *(Elle me donnait volontiers ce surnom diminutif de ma nationalité)*. Vous êtes Jack-de-tous-les-métiers! Avant-hier cow-boy! hier trappeur! aujourd'hui fermier!... Et quoi encore? » (*HPP*, 145, l'auteur souligne)

sein des grands espaces dans l'Ouest américain et canadien. Cow-boy[124] faisant le commerce des chevaux l'été, trappeur s'adonnant à la traite des fourrures dans « le Grand Nord » l'hiver (*HPP*, 9-10), il se désole avec ses amis de l'avancée de la civilisation qui menace leur mode de vie nomade (*HPP*, 19). « Pour Monge, écrit Paulette Collet, la Prairie […] est en train de mourir puisque la machine commence à régner où le cavalier était roi[125]. » L'extrait suivant en fait état :

> … Rageurs, nous parcourûmes la Prairie, deshonorée [*sic*] par la charrue. Des Yankees, maigres et tannés, crachant le jus de leur chique, manifestèrent par des blasphèmes leur mauvaise humeur d'être arrachés au travail de graissage de leurs puissantes mâchines [*sic*] à vapeur. « Allez au cirque et soyez damnés! » nous crièrent-ils. « Et que le diable emporte vos chevaux! À nous les tracteurs! À nous les camions! Et s'il nous faut des chevaux, nous voulons de puissantes bêtes percheronnes ou clydes! Vos damnés petits broncos de la prairie, qui n'ont pas de croupe, appartiennent à un âge mort. Laissez-nous huiler nos machines! » […] Narquois, les défricheurs aux bleus souillés d'huile poussèrent des hurrahs. Ainsi leur joie saluait-elle leur victoire mécanicienne plus que nos acrobaties équestres. (*HPP*, 21-22)

Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge sont d'avis qu'il s'agit d'un texte fortement apparenté au « roman colonial, voire [a]u roman "western" […] décri[van]t un univers exotique, encore peu habité, mais déjà soumis au processus de la civilisation qui signe la fin de l'époque sauvage[126] ». La tonalité épique caractéristique du genre ajoute au tragique de la mort de la Prairie, comme en témoigne le héros éploré qui s'exclame : « [L]a Prairie, la Grande Prairie! La vraie Prairie! La Prairie de l'Histoire et de la Légende! La Prairie épique! La Prairie de notre jeunesse qui venait de mourir. » (*HPP*, 19) Le « traitement "épique" » caractéristique du western s'expliquerait selon Georges-Albert Astre par le fait que « le genre se développe au moment même où cesse l'adhésion réelle du groupe à l'esprit d'épopée : alors les mécanismes de

[124] « Musclé, mais maigre, blond, mais le cuir de la figure, des bras et des mains si tanné par le froid, le vent, la neige, la chaleur, le soleil et la sécheresse, qu'il prenait des reflets de vieux chaudrons, vêtu que j'étais, comme tous les cow-boys, d'un large chapeau gris, d'une chemise de satinette noire, — n'oubliez pas, au cou, le foulard rouge! — et de ces salopettes de cuir à grandes franges que le cinéma a, depuis, immortalisées […]. » (*HPP*, 10-11)
[125] P. Collet, « Un homme se penche sur son passé » [En ligne].
[126] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 204.

l'imaginaire commencent à se substituer aux actes épiques. Pendant une phase assez brève, cependant, l'action héroïque coexiste avec sa transposition épique[127] ». On sait que Constantin-Weyer avait lui-même expérimenté la vie de cow-boy et de fermier lors d'un séjour d'une dizaine d'années au Canada[128] à une époque où l'agriculture gagnait du terrain sur les espaces encore non colonisés[129]. Son affabulation porte en creux les traces de cette expérience unique en son genre. Affairé à vendre les derniers sujets de sa horde de chevaux sauvage à des colons de diverses nationalités récemment installés dans l'Ouest[130], Monge poursuit son deuil de la Prairie qui est aussi celui d'une partie révolue de sa vie :

> Pour l'ébahissement de cette famille fermière, nous débourrâmes, ou — pour employer l'argot du cow-boy — nous « cassâmes » les deux rouans. Ce sport avait été un de mes grands plaisirs, ces années passées! Or, sellant mon poney, j'en sentis ce jour toute la mélancolie. Ainsi donc, la Prairie était morte, et je ne jouerais plus le jeu… Encore quelques « cassages » pour mettre ma bande en état d'être vendue à des fermiers, et, vraisemblablement, je dirais adieu à la vie fascinante du cow-boy. Je ne serais plus que le spectateur d'une haute galerie, qui penché sur son passé, regarde de loin le spectacle que lui donne un « soi » disparu. Pitoyable envers moi-même, je le fus, cet instant, pour tant de chevaux que j'avais arrachés à la joie de caracoler libres, dans la Prairie sans limites. De quel droit les avais-je envoyés au bagne fermier? (*HPP*, 39)

---

[127] Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau, *Univers du western*, Paris, Les Éditions Seghers, coll. « Cinéma Club », 1973, p. 43.

[128] « Romancier et journaliste, né à Bourdonne-les-Bains (Haute-Marne, France). […] Il […] décide de faire fortune au Canada où il arrive en 1904. Après quelques semaines à Québec, il s'établit à Saint-Claude, au Manitoba, où il exerce successivement ou en même temps, les métiers de fermier, trappeur, marchand de chevaux, éleveur, commis de magasin, journaliste, etc. Il épouse une métisse en 1910. La guerre le ramène en France en 1914 […]. » (R. Hamel, J. Hare et P. Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne]) « Cet auteur prolifique […] voulait être au Manitoba ce que Louis Hémon avait été au Québec. Établi dans un ranch avec sa mère, il voulait aussi devenir un gentleman-farmer. » (M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 204)

[129] À l'époque de la Conquête de l'Ouest, écrit Astre, « [s]ur les pistes menant vers l'Oregon, la Californie ou le Nouveau-Mexique se succédaient en général dans un ordre immuable, l'explorateur, moitié indien moitié aventurier, épris de grands espaces, de découvertes et d'expériences neuves, le chasseur ou trappeur, vivant de la vente des fourrures […], le pionnier-cultivateur, qui pouvait aussi être chasseur, le colon proprement dit, qui avait opté pour la stabilité, la sédentarisation (même provisoire); Enfin venait la foule des affairistes, capitalistes, spéculateurs en tout genre, gens à profession libérale, hommes des églises aussi, et comme il est naturel, les femmes qu'attirait vers ces régions la fascination d'une vie aventureuse (sous toutes ses formes). La "société" proprement dite se reconstituait alors, intégrant tant bien que mal les errants et les sédentaires, les hommes de la loi et ceux de la vie sauvage. Toutes ces catégories paraissent dans les Westerns à des titres divers […]. » G.-A. Astre, *Univers du western*, p. 60.

[130] « Au nord-ouest de la province Saskatchewan, passé le lac de La Plume, je trouverais une immigration de bon aloi. Des fermiers de l'Ontario, d'origine anglaise, écossaise, irlandaise, y ouvraient un nouveau district. » (*HPP*, 25-26)

À cette époque-charnière où la grande geste de l'Ouest s'achève, les chevaux comme les autochtones se voient privés de liberté. Pour le métis Napoléon[131], l'acolyte de Monge, « partout où on ne pouvait circuler à cheval, on était esclave, enfermé dans d'étroites limites » (*HPP*, 54). Après la vente de la horde, ce dernier retraitera vers le sud où il est encore possible, en quelques enclaves, de continuer son métier de cow-boy, dans l'Oklahoma par exemple[132]. Pour Monge, « fils de la noble Aventure, ennobli par elle » (*HPP*, 71), le temps est venu de passer à une autre étape : « La Prairie était morte en moi, mais la Forêt y naquit! » (*HPP*, 54) Cependant, avant de reprendre le large, ce « fils d'une race d'action » (*HPP*, 158) qui a un sens pratique d'homme d'affaires achète une propriété foncière (un « *homestead* » *HPP*, 68) à titre d'investissement pour le futur[133]. De retour sur son lot de colonisation après « son expédition annuelle dans le Nord à la recherche des fourrures » (*HPP*, 67), Monge se fait capturer au « lazzo » (*HPP*, 35) par la belle Hannah O'Molloy et, contre toute attente, se sédentarise.

Ainsi, après avoir longtemps eu la plaisir de la compagnie des sauvages « broncos[134] », chevaux que l'on devine être de race mustang[135], Monge prévoit l'achat d'« un buggy élégant,

[131] « Mélancolique, au souvenir de la Prairie morte, le métis évoqua les grandes *round-up* de printemps et d'automne, alors que les éleveurs groupaient leurs chevaux et leurs bœufs errants pour les compter et castrer les jeunes mâles, et, encore, pour choisir les bêtes à vendre. » (*HPP*, 34-35, l'auteur souligne)

[132] « Le sang sioux le chassait vers de plus libres espaces. Ses dollars en poche, il s'en retournait seul vers le Sud, quelque part, il ne savait au juste où. Sans doute, dans le sud-ouest de l'Alberta, ou dans le Wyoming, ou, s'il le fallait, jusque dans le rocheux Oklahoma, il retrouverait un éleveur, ou un marchand de chevaux qui louerait son art et les talents de son cheval. » (*HPP*, 57-58)

[133] « Ai-je la tête d'un fermier? Non! Un quelconque de ces métis, qui prennent de petits contrats de "*cassage*", défrichera ce qu'il me faut de terre pour me mettre en règle avec le gouvernement canadien. Le blé y poussera comme il voudra… ou l'avoine… Cela m'est égal!... J'ai gardé six juments poulinières… J'achèterai quelques vaches, et l'un de ces taureaux hereford, rouges, avec la tête et les pattes blanches, et les cornes rectilignes… Tout cela, que je ferai garder l'hiver, par un ménage en quête d'un abri chaud, de quelques provisions et d'un travail de tout repos… Dieu merci! Prairie morte, le Nord ne l'est pas!... Cet hiver, encore, comme les autres et comme jusqu'à la fin […] j'irai acheter des fourrures… J'ai gagné de l'argent avec ce métier, j'en gagnerai encore. » (*HPP*, 59)

[134] Bronco : terme générique qui désigne un « cheval indompté ». « Bronco », *Wikipédia* [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Bronco (page consultée le 5 septembre 2019). Plusieurs scènes du roman attestent de la « sauvagerie » (*HPP*, 49) des broncos capturés par Monge et son homme engagé. En voici un exemple : « Pince sans rire, Napoléon […] demanda [à Archer] laquelle des deux bêtes il prétendait enfourcher. Il désigna mon élève; aussitôt nous le lui sellâmes. Ce n'était pas un travail facile. Je le maintenais très court, d'une main à la longe, lui comprimant les naseaux de l'autre. Il soufflait et renâclait, creusant et gonflant ses flancs souillés d'écume et de

avec des chevaux faciles, joliment harnaché [*sic*] » (*HPP*, 137): « Je pensai à deux bais que j'avais bien appareillés, ayant l'un et l'autre trois balzanes… […] Je nous vis, têtes blondes, dans ce buggy, serrés l'un à l'autre… » (*HPP*, 137) Les « ch'ouaux[136] » héroïsés par Constantin-Weyer dans *Un homme se penche sur son passé*, porteurs de noms anglais lorsqu'ils sont l'objet d'une individuation[137], ne sont donc pas des Grise ni même des chevaux canadiens en dépit de l'expression « chevaux du pays[138] » qu'il emploie. D'ailleurs, il aurait été anachronique de les voir sourdre dans l'Ouest à une époque où les élevages de cette race étaient plutôt concentrés au Québec.

L'intérêt que nous portons à ce roman français tient donc à certains thèmes ou motifs chevalins qui s'y trouvent et que l'on reverra en littérature québécoise par la suite. Par exemple,

---

poussière. Habilement, Napoléon lui passa un câble autour d'un pied, le lui souleva, le maintint en amarrant le filin en surfaix. Puis, rapidement, se mit en devoir de seller et de sangler la bête. Gonflant ses flancs, l'autre résistait au serrage de la double sangle. Pouce par pouce, le métis gagnait sur le cheval. Enfin, nous pûmes inviter l'Irlandais à se mettre en selle. Il déclina l'offre de mes éperons mexicains à larges molettes aiguës. Cela achevait de régler son sort. Dix secondes après, nous l'aidions à se relever, tandis que le rouan, les étriers claquant haut, l'un contre l'autre, au-dessus de la selle, pointant de la tête, ruant de la croupe, continuait joyeusement ses sauts de mouton, dans le vain espoir d'envoyer la selle rejoindre le cavalier. Archer n'avait d'autre blessure qu'un vaste accroc à sa chemine de satinette noire, et une plaie à son amour-propre. » (*HPP*, 41-42)

[135] « Many of the horses described as "wild" today are actually feral horses — those descended from escaped or abandoned domestic stock, such as the mustangs of America […]. These horses nevertheless illustrate the same adaptability that has enabled their survival without the protection of domestication, developing the ability to thrive in poor conditions while growing hardy and resilient.» (Elaine Walker, *Horse*, London, Reaktion Books Ltd, [2008] 2013, p. 31) « Le mustang est un cheval sauvage du Nord-Ouest américain. Tous les mustangs sont les descendants de chevaux domestiques revenus à l'état sauvage du fait du phénomène du marronnage. Leurs plus lointains ancêtres sont issus des chevaux espagnols amenés par les conquistadors lors de la conquête de l'Amérique et retournés à l'état sauvage après s'être enfuis ou avoir été relâchés. […] Dans la culture populaire, le mustang est un symbole important. Rattaché aux Indiens, aux cow-boys, aux territoires du grand Ouest américain et à l'univers du western en général, il a inspiré de nombreux livres et films. » « Mustang », *Wikipédia* [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Mustang_(cheval) (page consultée le 4 août 2019).

[136] « [U]n peu avant d'atteindre la frontière canadienne, Napoléon avait arrêté son cheval […], puis, rieur : — "Boy! j'te passe toute la bande de ch'ouaux pour trente piastres… — Mais il y a dix fois autant de douane à payer, et les autorités canadiennes… — Le diable emporte les autorités canayennes. Te prends t'y l'marché?" Et j'avais accepté, contrebandier imprévu, non sans quelque remords, mais si curieux de savoir quel nouveau tour Napoléon, ce bandit de Nap! allait jouer au gouvernement canadien. » (*HPP*, 11-12)

[137] Joe et Cassy, Polly et Pete. (*HPP*, 44, 167)

[138] « Un homme de Winnipeg […] m'offrit un prix acceptable pour une partie de mes chevaux. […] il exposait que des chevaux comme ceux que j'avais à vendre coûtaient moins cher d'entretien que les gros clydes de l'Ontario. Leurs paturons nets étaient moins sujets aux crevasses, qui sont la plaie des terrains de l'Ouest, que les membres velus de ces gros chevaux. Enfin il convenait d'exposer à ces gens de l'Est que les vétérinaires étaient rares, et qu'il était avantageux de se monter en *chevaux du pays*, endurcis à toutes les intempéries. » (*HPP*, 25-26, nous soulignons)

la métaphore de la femme-cheval. Monge a engagé comme ménagère « Sarah Gosselin, la vieille métisse édentée, à la croupe et aux seins roulants » (*HPP*, 72). Par ailleurs, il s'éprend de Hannah, « cette fille aux allures poulinières » (*HPP*, 71). Fait intéressant à noter dans le portrait que trace le narrateur de la jeune femme, la caractérisation de la chevelure, de couleur flamboyante, signe de sensualité (comme la plupart des personnages féminins porteurs de traits chevalins, comme on le verra plus tard). Décrivant cette femme attirante, Monge dit trouver « un inconscient et perfide plaisir à regarder Hannah O Molly [*sic*] » (*HPP*, 32) (souvenons-nous des descriptions de femmes sensuelles chez Bernard et Harvey, très semblables) :

> Oui, laissez-moi la revoir ainsi… Blonde (et, dans les cheveux, ce reflet d'or fauve que lui légua un ancêtre roux), longue, mince, et cette peau éblouissante de ses bras et de son cou nu, vierge blancheur, qu'aucun baiser du soleil ne parvient à déflorer, rieuse, rieuse aussi, — avec ces dents éclatantes, et ces mains longues, que ni la traite des vaches, ni le lavage des planchers, ni les travaux de l'aiguille n'avaient pu abîmer, … mais aussi, surtout, cette splendeur d'être femme, et de paraître telle, devant un homme de la Prairie, dont le sang brûlait. (*HPP*, 32-33)

Par ailleurs, il est fait mention dans le roman de Constantin-Weyer de la célèbre Police montée de l'Ouest canadien. Racontant les déboires de Napoléon avec les autorités canadiennes, Monge dit « qu'il […] avait été [condamné] au Canada, pour une affaire de chevaux, assez douteuse, d'abord, et, ensuite, pour avoir rossé convenablement un sergent de la police montée qui avait voulu l'arrêter… » (*HPP*, 20)[139] Au moment où Constantin-Weyer écrit ces lignes, cette institution a plus d'une cinquantaine d'années :

> À sa création, en 1873, la Police à cheval du Nord-Ouest (PCNO) est composée d'habiles cavaliers chargés de remplir des fonctions de police dans les Prairies. Les membres de la PCNO qui patrouillent dans ces vastes régions peu peuplées sont souvent les seuls représentants des pouvoirs publics que rencontrent les nouveaux colons et jouent un rôle essentiel dans la prévention des incendies de prairie. […]

[139] Une seconde mention de ce corps policier est fait un peu plus loin dans le roman : « Pourquoi un caporal de la Police montée se dérangerait-il par vingt, trente ou quarante degrés de froid, pour venir donner la chasse à deux pauvres bougres de voyageurs? » (*HPP*, 79-80)

> Interrompus en 1914 par le déclenchement de la Grande Guerre, les spectacles du Carrousel ne reprennent qu'en 1920. Cette année-là, la PCNO, qui porte maintenant le nom de Royale Gendarmerie à cheval du Nord-Ouest, absorbe la Police fédérale, responsable de l'Est du pays, et devient la Gendarmerie royale du Canada (GRC)[140].

Difficile de savoir si la production littéraire de cet auteur prolifique[141] que fut Constantin-Weyer eut une réelle influence sur la littérature canadienne-française. Il faut se rappeler qu'à la même époque, le genre western connaissait une popularité phénoménale notamment grâce à la diffusion des fictions populaires de type « roman à deux sous », ancêtre du roman de gare, et, bien sûr, des films de cow-boys. Comme le souligne Georges-Albert Astre dans *Univers du western*, ce genre naît aux États-Unis au tournant du XX^e^ siècle, en même temps que le septième art lui-même[142]. Dans la première période correspondant au cinéma muet[143] (par opposition au cinéma « sonore » qui se développe à compter de 1927), les scènes d'authentiques cow-boys en action ne sont pas rares[144], faisant de ce médium artistique une sorte de prolongement naturel de la réalité du temps. Astre explique :

> À l'heure où se révèle irrémédiable la mort de l'épopée vécue — la conquête de l'Ouest sauvage — et tandis que se figent déjà en stéréotypes les personnages westerniens de la *dime novel*, le Western cinématographique développe dans l'imaginaire une épopée stylisée, signifiante, idéaliste, et il le fait en disposant dans la réalité des points d'appui suffisants pour authentifier ses données et ses thèmes, pour bénéficier d'une crédibilité efficace. L'actualité soutient encore à tel point le Western naissant qu'il prend à l'occasion des allures de reportage. […] En ces années cinématographiquement mémorables, on livrait à la conquête les dernières

[140] Gouvernement du Canada, « L'histoire du Carrousel », *Gendarmerie royale du Canada* [En ligne], http://www.rcmp-grc.gc.ca/fr/lhistoire-du-carrousel (page consultée le 6 septembre 2019).
[141] « [I]l a écrit une cinquantaine d'essais, de romans et de traductions […]. » M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 204.
[142] G.-A. Astre et A.-P. Hoarau, *Univers du western*, p. 141.
[143] Par opposition au cinéma « sonore » qui se développe à compter de 1927. G.-A. Astre, « Le Western a la parole », *Univers du western*, p. 190-203.
[144] « Dès 1894, ce précinéma qu'est le kinétoscope d'Edison utilise le thème de l'Ouest : on filme les exhibitions et les parades du colonel Cody-Buffalo Bill, qui devait devenir le "héros" de quelque vingt-cinq Western plus ou moins mémorables. » G.-A. Astre, *Univers du western*, p. 141.

> terres dites « libres » (l'Oklahoma, notamment) et l'on parquait les Indiens dans leurs réserves, tandis que paradaient les derniers « vrais cow boys »[145].

C'est à cet univers-là très certainement auquel nous renvoyait le roman *Un homme se penche sur son passé* de Maurice Constantin-Weyer et qui, à l'évidence, n'a que très peu de liens avec le régionalisme canadien-français. Néanmoins, des colons représentés dans son récit sont des « Canayens[146] » émigrés dans l'Ouest. Nous en verrons des semblables chez un Jacques Ferron, par exemple, au moment de la Révolution tranquille. Et Napoléon, qui s'exprime dans un registre de langue semblable au parler populaire de la paysannerie laurentienne, nous rappelle les métis dont Louis Riel fut le porte-parole et le héros politique. Jacques Poulin nous racontera leur histoire et celle des chevaux de l'époque dans *L'homme de la Saskatchewan* (2011). Voyons ce qu'il en est chez Jacques Ferron puisqu'il s'agit d'un cas fort intéressant.

6.1.2.4 « La vache morte du canyon » (1953) de Jacques Ferron

Dans une manœuvre dialectique mariant « l'ancien et le nouveau[147] », Jacques Ferron repique le thème de la colonisation dans l'Ouest au temps du régionalisme dans l'un de ses récits du recueil *Contes d'un pays incertain* (1968). Parue d'abord dans la revue *Amérique française* de

[145] G.-A. Astre, *Univers du western*, p. 142.

[146] « Avec cette saprée immigration, maintenant qu'[à] l'Est toutes les terres sont prises par la culture, les fermiers s'amènent icite. Il en vient de tous les bords. Des Yankees avec leurs engins à vapeur, des Bretons, quequ'chose de dépareillé! […], des Mennonites; encore une espèce de Russes qu'on appelle les Doukhobors; des Canayens comme moié; des Français comme toié, mais plus bêtes; des Anglais des Vieux-Pays, en culottes courtes; y-z'ont l'air fins, tiens! ceux-là! Du monde, que j'te dis, de tous les coins de la terre. Çà a-t'il du bon sens? » (*HPP*, 17-18)

[147] Nous empruntons cette notion à Gilles Marcotte : « Il y a ici référence à l'ancien, à l'ancien comme tel, voire […] au texte ancien. Non pas rencontre, convergence avec les œuvres anciennes dans le *même,* qu'il soit d'essence symbolique ou autre; mais distance maintenue, affichée, et en même temps convocation par le nouveau de l'ancien, pour qu'il entre avec le nouveau dans un processus de transformation, de *change.* En d'autres termes, l'ancien n'est pas ici ce qui dure, ce qui se maintient malgré les aléas des transformations sociales et esthétiques; il n'est pas non plus un refuge dans lequel des consciences affolées par le tohu-bohu de la vie moderne iraient chercher un peu de paix et de sécurité; il est l'antithèse nécessaire, dans un mouvement dialectique. » Gilles Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n° 1, 1980, p. 64-65, https://id.erudit.org/iderudit/200250ar (page consultée le 2 avril 2019). L'auteur souligne.

janvier à juin 1953, « La vache morte du canyon[148] » est un conte « politique » où il « fustig[e] le régime de transmission des biens agraires qui oblige les cadets de famille à s'exiler[149] », selon Jean-Marcel Paquette.

Sur les conseils de son curé, François Laterrière, « cinquième fils d'Esdras Laterrière du rang Trompe-Souris, à Saint-Justin de Maskinongé » (*VMC*, 101), se donne pour « mission » (*VMC*, 110, 133) de marcher sur les traces de son père en se faisant habitant comme lui. Informé de la situation, le patriarche s'inquiète. Avec raison d'ailleurs puisque, comme le veut la tradition, la terre paternelle revient toujours à l'aîné, « claire et indivise » (*VMC*, 102). François cherche-t-il à déposséder son frère? « Le bonhomme ne veut pas en savoir davantage; il attelle sur la barouche et vas-y la grise, on descend au presbytère. » (*VMC*, 102) Le curé se veut rassurant; il y a maldonne. François « n'est pas un mauvais garçon » (*VMC*, 102), il trouvera son bien ailleurs. Mais l'habitant est perplexe : « [O]ù prendra-t-il sa terre? », demande-t-il fort conscient du problème criant du manque de lots pour l'établissement des générations montantes dans la campagne québécoise. Et le curé de répondre stoïquement : « Des terres vacantes, il n'y en avait plus en France : nos ancêtres en trouvèrent au Canada. Il n'y en a plus dans le comté, il n'y en a plus dans la province, dites-vous? Qu'à cela ne tienne! Votre fils en trouvera […] [d]ans le Farouest. » (*VMC*, 103) Contrairement à la terre d'Esdras Laterrière qui « n'avait jamais bougé d'un pouce » puisque « bien clôturée » (*VMC*, 103), la frontière du Farouest, elle, est mouvante : « Le gars du Trompe-Souris commence à trouver le Farouest extravagant. À Toronto, on lui avait

[148] Jacques Ferron, « La vache morte du canyon », *Contes*, [Éd. originale : *Amérique française* : janvier-février 1953, p. 3-13; mars-avril 1953, p. 21-29; mai-juin 1953, p. 16-32; *Contes du pays incertain, contes anglais, contes inédits*, Montréal, Hurtubise HMH, 1968], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 101-135. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VMC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[149] Jean-Marcel Paquette, « Contes », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969* [En ligne], Montréal, Fides, 1984, http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=03085&cv=03&qid=sdx_q3 (page consultée le 8 septembre 2019).

dit qu'il était à Winnipeg, à Winnipeg, qu'il était à Régina et voici qu'à Régina il apprend que ce pays est rendu à Calgary. » (*VMC*, 103) Soulagé d'être enfin arrivé à destination, François découvre avec satisfaction le Farouest, un « drôle de pays » (*VMC*, 103) situé entre le réel et l'imaginaire :

> Calgary est une ville aux larges avenues où ne passent plus de chevaux. Il y a toutefois abondance de cavaliers, dont la botte svelte, l'épaisse ceinture, l'éperon d'acier et le grand chapeau révèlent qu'ils ont laissé leurs montures aux portes de la ville. Les avenues ne disent rien qu'on ne sache, ne montrent rien qu'ailleurs on n'ait vu. Mais ferme-t-on les yeux, on entend aussitôt le bruit sec des éperons sur le pavé; la banalité se rend, car la place est cernée par mille chevaux qui piaffent d'impatience; on respire l'air qu'ils soufflent de leurs naseaux ardents : c'est l'air du Farouest. (*VMC*, 103-104)

Que tirer comme conclusion concernant la représentation chevaline westernisée que nous offre ce récit québécois à tonalité régionaliste? De prime abord, on remarque que tous les éléments du roman de colonisation que nous venons d'explorer chez Constantin-Weyer s'y trouvent réunis en une synthèse formidable : passage du mode de vie western au mythe (on le voit dans l'extrait précédent), héroïsation d'un humain aux traits chevalins (François, « les deux mains dans la crinière, l'œil rêveur, il avait entrepris de raconter son histoire », *VMC*, 104), figure du cow-boy (« François […] saute à cheval », *VMC*, 111) menant une vie de liberté :

> Il s'embauche sur un ranche. Là, point de discours, les herbes et le vent, des vaches à garder […]. François y trouve son aise sinon le bonheur. On ne lui a pas donné de lasso, il ignore qu'il est devenu cow-boy. Le ranche lui apparaît comme un grand Trompe-Souris, comme une version libre et sans clôture des terres basses du comté de Maskinongé. (*VMC*, 127)

Ensuite, figure de l'Indien (« Tchiffe : c'est un emplumé, une sorte d'Iroquois », *VMC*, 106), motif du métissage (Chaouac, fille légitime de François Laterrière, francophone et catholique, et d'Églantine, « une sauvagesse du Farouest », *VMC*, 108), population composée largement d'immigrants (« [D]es blancs, il y en a de toutes les races et de toutes les religions dans le

Farouest », *VMC*, 106), personnage de la femme fatale irlandaise, belle, sensuelle et vagabonde (Biouti Rose, qui « n'a pas toujours été une personne posée » *VMC*, 122), lieux typiques du Western (le « ranche », *VMC*, 127; le « Rodéo de Calgary » *VMC*, 128).

À cela se superposent les thèmes obligés du régionalisme tels que vus chez Desrosiers, bribes du récit hégémonique du discours culturel des années 1900-1930, contrebalancés ici par une généreuse dose d'ironie : la représentation stéréotypée du bon cheval de ferme attelé conduisant l'habitant jusqu'à son curé, esquissée en deux traits de crayon (« attelle sur la barouche et vas-y la grise, on descend au presbytère », *VMC*, 102), la propagande de colonisation (« la conquête du Farouest par les nôtres va bon train », dit le curé en voyant une vache à la fenêtre d'une maison canadienne-française du Farouest, *VMC*, 133) et le discours doxique de l'élite clérico-nationaliste intériorisé par le peuple fidèle (« — Je cède, dit-il, mais je ne me rends pas; […] je donne satisfaction au Farouest, mais je reste fidèle aux traditions de mes ancêtres. — Bravo, s'écrie le tavernier, c'est Dieu qui t'inspire : tu parles comme un curé! » *VMC*, 110).

Comme on pouvait s'y attendre de la part de Ferron, ce dernier pousse la satire un peu plus loin en contrevenant de manière parodique à « la représentation idéale ». Ainsi abordera-t-il sans gêne la problématique du respect des droits linguistiques des francophones au Canada (« La Taverne en effet est le seul lieu en Amérique où un Canadien peut parler son français librement », *VMC*, 126-127) et les ratés du pacte confédératif en la matière (un prêtre et un historien « arrivent d'Edmontonne où, au nom du Comité de la Survivance de l'Agonie Française en Amérique, ils ont inspecté les quelques maisons où l'on parle encore frenchifrançâ » *VMC*, 128-129).

D'ailleurs, on pourrait dire que le texte entier suinte de l'agonique. Prenant sa source dans le personnage éponyme de la fable (la vache « morte » du canyon) qui n'a pu survivre au climat

trop aride du Farouest, le thème de la mort annoncée est indissociable de la figure de la vache qui se déploie sur l'ensemble du récit dans une longue métaphore filée. Dans ce contexte énonciatif critique, François incarne à lui seul la figure du troupeau des Canadiens français en exil dans l'Ouest canadien, forcé qu'il est (qu'ils sont) de s'expatrier[150].

Ainsi, le vaillant jeune homme, qui a crevé « quinze paires de souliers de beu » (*VMC*, 108) en traversant « quatre provinces » (*VMC*, 110) du Canada à « la conquête du Farouest » (*VMC*, 133), s'attend à se procurer au plus tôt un cheptel de vaches afin de reproduire le mode de vie des ancêtres. Cependant, difficile de trouver une vache au pays du Farouest. On lui propose plutôt « un troupeau de buffalos » (*VMC*, 110), ce qu'il refuse : « Dédaigneux et magnifique, il reste sourd à tout ce qui peut le distraire de sa mission; bon sang ne saurait mentir; comme tous les Canadiens, il descend de Madeleine de Verchères; c'est un héros; seule lui importe la vache requise. » (*VMC*, 110) *In extremis*, on lui trouve une génisse qui, malheureusement, ne verra pas l'heure de se reproduire à temps (c'est-à-dire avant de mourir, à l'instar de la flopée de Canadiens français émigrés dans l'Ouest canadien au début du XX^e^ siècle). Enfin, Ferron pousse la farce jusqu'à nous présenter un joli cas de bestialisation en faisant de son héros un homme puissant comme un taureau (dans tous les sens du terme!), « bête sans subtilité, qui néanmoins aura sur son âme la plus fâcheuse influence » (*VMC*, 127). Après avoir développé une réputation plus grande que celle des toréadors de « l'Urope » (*VMC*, 129) à force de maîtriser des taureaux, François se forge une autre sorte de réputation :

[150] De retour dans le rang Trompe-Souris, sur la terre paternelle, après « vingt-cinq » ans d'exil (*VMC*, 130), « François Laterrière, ex-Frank Laterreur » (*VMC*, 132) « savait qu'on ne l'avait jamais aimé. Il savait aussi qu'une patrie qui se préfère à ses enfants, qui n'hésite pas, pour s'en débarrasser, à les chasser au loin, dans les villes, dans les mines, partout en Amérique, sans souci de leur sort, par souci de ses vieilles nippes, que cette patrie ne mérite pas qu'on l'aime. Et il était peut-être plus triste que la première fois. » (*VMC*, 134)

> [L]e dénommé Frank Laterreur, à force de se mesurer à des taureaux, avait fini par leur ressembler. Ce qui prêtait à conséquence, et l'on devinera laquelle si l'on se rappelle qu'il couchait dans une touristeroume où couchaient aussi et plus souvent qu'à leur tour, les quatre servantes que Biouti Rose réservait à la clientèle […]. (*VMC*, 131)

Après avoir entendu l'histoire de son compatriote canadien-français exilé en Alberta, le curé de Saint-Justin de Maskinongé s'exclame : « Mon dieu […], je n'avais rien prévu de tout cela lorsque j'envoyai ce garçon dans le Farouest. » (*VMC*, 131) De noble Canadien français à l'esprit de conquête qu'il était au départ, le pauvre François, « champion déchu qui ne valait plus son poids de viande » (*VMC*, 132), finit donc en une sorte d'homme-bœuf-de-catégorie-B, héros dérisoire d'un peuple bovin… Et le cynique Victor Lévy-Beaulieu qui signe la préface des *Contes* de Ferron dans l'édition de 1993 de conclure :

> « La vache morte du canyon », cet achèvement du grand conte défait de l'Amérique française qui, parti de Maskinongé en Québec, émigre dans l'Ouest parce que l'impérissable truie québécoise, à défaut de se percevoir comme tribu et contrée de cette tribu, n'offre rien de plus aux siens que la sécheresse de l'exil, ce désert où les squelettes des vaches, pour ne jamais pouvoir y vivre vraiment, sont condamnés à ne jamais y mourir non plus[151].

6.1.2.5 La série « Les Aventures de Cow-Boys » (1948-1953) de Paul Verchères[152]

Toujours sur le sujet du western de colonisation à saveur régionaliste, il importe de souligner la présence au sein du champ littéraire d'un pan incontournable de la production canadienne-française publiée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, celui des séries

[151] Victor-Lévy Beaulieu, « Jacques Ferron ou la magie retorse », dans Jacques Ferron, *Contes*, [*Contes du pays incertain, contes* anglais*, contes inédits*], [Éd. originale : Montréal, Hurtubise HMH, 1968], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 8.

[152] Nous remercions Marie-Pier Luneau de nous avoir fait découvrir cette série dont on peut trouver une grande quantité de numéros aux Archives de l'Université de Sherbrooke.

populaires de type western inspirées des collections de *dime novels*[153] lancées au XIX[e] siècle par les promoteurs américains Erastus et Beadle, des éditions Beadle and Co[154]. De 1948 à 1953, Paul Verchères (pseudonyme d'Alexandre Huot) fait paraître aux Éditions Police-Journal près de 300 titres au sein de la série intitulée « Aventures de cow-boys, les exploits du légendaire Pit Verchères, le roi de l'Ouest canadien »[155].

Ont été répertoriés par Jean Layette dans cette série quelque 660 numéros[156] dont 511 exemplaires originaux provenant de la Collection Richard Saint-Germain sont archivés à l'Université de Sherbrooke[157]. Tout comme chez Ferron qui publiait son conte « La vache morte du canyon » à peu près à la même époque, ces textes sont d'un genre hybride, à la fois western et récit bref régionaliste. De plus, on remarque ici aussi la présence de marques d'ironie. En guise d'illustration, prenons le premier numéro de la série intitulée *L'or maudit* (1948)[158]. L'histoire

[153] « The dime novel is a form of late 19th-century and early 20th-century U.S. popular fiction issued in series of inexpensive paperbound editions. […] The term was used as a title as late as 1940, in the short-lived pulp magazine *Western Dime Novels*. […] The first book in the Beadle series was *Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter*, by Ann S. Stephens, dated June 9, 1860. […] This series ran for 321 issues and established almost all the conventions of the genre, from the lurid and outlandish story to the melodramatic double titling used throughout the series, which ended in the 1920s. Most of the stories were frontier tales reprinted from the numerous serials in the story papers and other sources, but many were original stories. » « *Dime Novel* », *Wikipédia* [En ligne], dernière modification : 21 avril 2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Dime_novel (page consultée le 9 septembre 2019).

[154] G.-A. Astre, *Univers du western*, p. 66.

[155] Jean-Yves Dupuis, « La littérature en fascicule (1940-1970) », *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Saurel-cowboys/index.htm (page consultée le 9 septembre 2019).

[156] Sur le site Internet, la liste indique un total de 726 numéros. Si l'on soustrait les 79 numéros manquants — puisque les « [f]ascicules numéro 196 à 274 n'existe pas » — et que l'on ajoute les treize titres de « La nouvelle série », cela donne 660 numéros en tout. « Liste établie et complété par Jean Layette, avec l'aide du livre "La littérature populaire en fascicules au Québec" de François Hébert, la maîtrise en études littéraires de Richard Saint-Germain, le catalogue Iris de la Bibliothèques et Archives nationales du Québec, ainsi que la Librairie Cesnur à Torino en Italie dirigé par Massimo Introvigne. » « Aventures de Cow-Boys », *Les Éditions Police Journal* [En ligne], 2 juillet 2018, https://editions-police-journal.blogspot.com/search/label/1948%20-%20Aventures%20de%20Cow-Boys (page consultée le 9 septembre 2019).

[157] Éditions Police-Journal, 1948-1962; 571 numéros dont 82 numéros sont manquants. Service des bibliothèques et archives, Université de Sherbrooke, 17 novembre 2008.

[158] Paul Verchères, *L'or maudit. Roman*, Aventures de cow-boys, les exploits du légendaire Pit Verchères, le roi de l'Ouest canadien, [Montréal], Éditions Police-Journal, n° 51, 1950, 32 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. À noter qu'il existe une version numérisée de ce roman dans Jean-Yves Dupuis, « La littérature en fascicule (1940-1970) », *La bibliothèque électronique du* Québec [En ligne], coll. « Littérature québécoise », https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Saurel-cowboys/index.htm (page consultée le 9 septembre 2019).

raconte la fin de carrière d'un vieux chef de police d'une petite ville western du Canada qui combat le crime organisé. Pour accomplir sa mission, il bénéficie de l'aide d'un assistant et de deux religieux venus lui prêter main-forte. À la fin, comme dans tous les récits du genre, le bien triomphe du mal. Voyons plus en détail les données du roman.

D'un côté, nous retrouvons d'abord tout le personnel du récit western classique[159]. *Le cow-boy* : « Monroe était le jeune cow-boy le plus dangereux de la région. Il était un grand vantard, mais il secondait sa vantardise de deux longs et lourds colts qui crachaient leur mitraille à la bonne place. » (*OM*, 2) *Le hors-la-loi* : « [J]'ai peur que Dougald, Monroe et leur bande de hors-la-loi ne soient à monter un de ces coups diaboliques. » (*OM*, 12) *Le shérif* : « BAPTISTE VERCHÈRES, Chef de police » (*OM*, 2. L'auteur souligne.). *L'Indien ou le Métis* : « L'argent ainsi gagné, il l'avait donné libéralement aux métis et aux sauvages pauvres et surexploités! » (*OM*, 3) *La jeune fille pure et convenable*[160] : « La jeune fille qui l'accompagnait était jolie à croquer avec ses fossettes, son nez retroussé et ses yeux pétillants de gaieté. » (*OM*, 4) Ensuite, les lieux du Western sont aussi bien représentés. *La ville type du Far West, d'apparence délabrée* : « Squeletteville, bourgade autour de laquelle il y avait plusieurs ranchs de cow-boys » (*OM*, 1); « Les deux policiers longèrent l'unique rue de Squeletteville, bordée de vieilles bicoques sales […] » (*OM*, 3). *Le bureau du shérif, version canadienne* : « [L]e bureau en bois rond qui constituait avec une cellule à barreaux, ce que pompeusement on appelait la STATION DE POLICE […]. » (*OM*, 1. L'auteur souligne.) *L'incontournable saloon* [161] : « Ils entrèrent au

[159] G.-A. Astre, « Les "héros" du Western : types, stéréotypes et modèles », *Univers du western*, p. 105-138.
[160] Concernant le personnage de la femme dans le Western, « [c]omme les autres figures du genre, celle-ci est à tout moment menacée par les divers stéréotypes en vigueur : elle se peut définir, à peu de frais comme "la compagne valeureuse du pionnier", ou comme "la créature belle et désirable". D'où une dissociation usuelle, un affrontement élémentaire de "l'épouse vertueuse" — ou de la "mère respectable", ou de la "jeune fille pure et convenable" — et de la "fille de saloon excitante". » G.-A. Astre, *Univers du western*, p. 132.
[161] « Un *saloon* (en anglais : *Western saloon*) désigne un établissement destiné à la boisson, la restauration, l'équipement en fourniture, au repos et aux loisirs dans l'Ouest américain du XIX^e^ siècle. D'origine anglo-

dessous [*sic*] d'une enseigne branlante qui révélait la nature de l'établissement et le nom du propriétaire : SALOUNE CHIASSON […]. La saloune était bondée d'une foule de cowboys à moitié ivres. » (*OM*, 3. L'auteur souligne.) Enfin, on y trouve *le mode de vie* propre à « la frontière[162] », là où triomphe « la loi non écrite de l'Ouest » (*OM*, 4) : le « règne du banditisme » (*OM*, 1), le « règne du sang et de la terreur » (*OM*, 2).

De l'autre côté, Paul Verchères exploite les poncifs du récit régionaliste : *a) Les personnages de la famille et de la paroisse* : En plus d'avoir un petit-fils, le chef Baptiste Verchères agira à titre de « père » pour son assistant Gérard Marchildon[163] à son mariage avec Huguette Taché, fille de feu Gédéon Taché. L'abbé Taché, oncle d'Huguette, sera l'officiant à ce mariage; *b) La mission providentielle « civilisatrice et religieuse*[164] *» des Canadiens français en Amérique* : « Un prêtre s'en vient ici. Il faut à tout prix que nous rétablissions la paix matérielle afin qu'il ne sème pas le grain de sénevé en terre inculte. » (*OM*, 3); « Le prêtre était à mettre la dernière main à la lutte contre le démon qui serait dur à déloger de son château-fort [*sic*] de l'Ouest. » (*OM*, 6); « Mes bien chers frères, je suis venu ici pour conquérir des âmes au bon

---

saxonne, *saloon* dérive des mots français salon et italien *salone*. […] Durant la conquête de l'Ouest, outre pour des trappeurs, le saloon représente souvent l'unique point de rendez-vous pour des cowboys, soldats, bucherons, hommes d'affaires, juristes, mineurs, joueurs et autres aventuriers. […] Certains saloons offraient, semble-t-il, d'autres services plus spécieux, faisant office de maison de jeux, de bordel et de fumerie d'opium. » « Saloon », *Wikipédia* [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Saloon (page consultée le 10 septembre 2019).

[162] « William S. Hart, qui fit à lui seul le grand Western au début de ce siècle, disait en 1916 : *Je ne sais pas combien le Western signifie pour l'Europe; mais pour cette contrée, il signifie l'essence même de notre vie nationale. Je me réfère maintenant à la dernière frontière, celle de l'espace et du camp de mineurs, avec toutes ses folies juvéniles, ses désespoirs et ses bravoures que nous connaissons et adorons. Il n'y a qu'une génération ou environ que, virtuellement, ce pays était frontière… D'où vient que l'esprit de cette frontière est inhérent à la citoyenneté américaine. Espace indéfinissable, géographiquement, historiquement conquis par étapes successives, l'Ouest américain est ainsi une réalité fabuleuse et mythique, dont le contenu est d'une insigne complexité*. » G.-A. Astre, « Western, mythe et aventure », *Univers du western*, p. 20. L'auteur souligne la citation de William S. Hart.

[163] « — Aye, le jeune. — Oui, boss? — Tu n'as plus ni père ni mère, hein? — Non. — Et tes plus proches parents sont sur le Richelieu? — Oui. — Eh bien, sache, mon enfant, que lors de ton prochain mariage avec Huguette Taché, je serai très honoré de te servir de père. » (*OM* 27)

[164] Souvenons-nous que dans son sermon de 1902, Mgr Pâquet parlait des « admirables sentiments de piété vive et de foi agissante dont furent animés les fondateurs de notre nationalité sur ce continent d'Amérique », en lesquelles il voit une « preuve de notre mission civilisatrice et religieuse ». Louis-Adolphe Pâquet, « La vocation de la race française en Amérique », dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 113, version 1.0 (Édition de référence : René Dionne, Léopold Leblanc et Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise, tome I*, l'Hexagone, 1994).

Dieu. » (*OM*, 15); « Le prêtre […] avai[t] reconquis Squeletteville à la civilisation chrétienne. » (*OM*, 32); « La petite et humble église de Squeletteville est terminée. » (*OM*, 32) À noter que cette mission est porteuse de la même connotation chevaleresque que l'on retrouve chez Lionel Groulx et autres fervents régionalistes, comme en témoigne le passage suivant :

> — Pourquoi n'enlevez-vous pas votre soutane, mon oncle, si vous avez chaud? Monseigneur vous a autorisé...
>
> Gravement le prêtre dit :
>
> — Les chevaliers du moyen-âge se gardaient bien d'enlever leurs boucliers, leurs cottes de maille [*sic*] et leurs armures au combat. Eh bien, Huguette, la soutane du prêtre est une armure dans l'incessante conquête des âmes. L'ange Gabriel annonça à Marie la venue du fils de Dieu; la soutane, elle annonce aux hommes la venue du représentant du Marcheur de Galilée... (*OM*, 5)

Enfin, *c) le culte des ancêtres* : Le chef de police est désigné comme étant le « vieux » Baptiste (*OM*, 1). Ce dernier « allait […] léguer son acharnement sans limites dans la lutte contre les criminels » (*OM*, 2) à son petit-fils, « Guy Verchères, l'ennemi acharné des bandits millionnaires, l'Arsène Lupin canadien-français, le détective-amateur, successeur de Sherlock Holmes » (*OM*, 2), que l'on retrouvera dans les autres numéros de la série.

Si dans ce type de texte hybride le genre western sert à diluer le dogme de l'idéologie de conservation propre au discours littéraire régionaliste, il est logique que la construction du personnage équin aille en ce sens également. On observe en effet un même type de dualisme western/régionalisme du côté de la représentation chevaline. La figure du cheval se présente d'abord comme une monture de type western jouant sur le plan actantiel le rôle d'adjuvant : un personnage équin accompagne les divers protagonistes lors de leurs chevauchées, qu'il s'agisse de bandits (« le fameux cheval du bandit fugitif Hugh Pander » *OM*, 2) ou de justiciers (« Il dit au cheval de Verchères qu'il montait : — Guidap! suivez-vous. Au petit trot ils s'approchèrent de la

saloune Chiasson. » *OM*, 20). En provenance du terroir laurentien, on voit par ailleurs s'avancer majestueusement sur la « terre inculte » (*OM*, 3) du *Far West* un équipage de Grise on ne peut plus orthodoxe. Sujets d'une race d'origine française, puissants, attelés en double à un véhicule hippomobile rustique en vertu de leur rôle traditionnel de cheval de transport en milieu de colonisation, « [d]eux chevaux percherons aux muscles de fer et à la prestance pesante, tiraient et hâlaient une grosse ouaguine aux roues de cercle d'acier de trois quart [*sic*] de pouce d'épaisseur » (*OM*, 4). Dans le plus grand respect du code chevalin de la deuxième série culturelle, Paul Verchères exploite le traditionnel procédé de personnification : le cheval communique aisément ses désirs et émotions, au même titre qu'un humain, voire des informations importantes sur le plan de l'action romanesque (concernant la scène d'un crime, par exemple), comme le montre les extraits suivants :

> Les chevaux s'arrêtèrent d'eux-mêmes. L'une des bêtes se tourna la tête vers ses maîtres et hennit. La jeune fille sauta en bas de la ouaguine : — Bobo et Baba veulent leur portion d'avoine, laissez faire, mon oncle, je vais la leur donner. Elle emplit deux sacs et les passa au cou des chevaux qui la récompensèrent d'un amical coup de museau. Bientôt ils eurent terminé leur repas délicieux et ravigotant et Huguette leur enleva leurs sacs. (*OM*, 6)

> Pendant que Bobo et Baba buvaient, une plainte faible, humaine, se fit entendre. Bobo releva la tête et hennit. Baba l'imita. Le prêtre et sa nièce se regardèrent. Nouveau gémissement. Ça semblait venir de derrière une ondulation de la plaine, de l'autre côté du cric. (*OM*, 7)

La première citation présente un bel exemple de démonstration d'amour envers les chevaux, comme il s'en trouve beaucoup dans les récits régionalistes. Un peu plus loin dans le récit, on observe l'inverse. Parti à la poursuite du malfaiteur qui a volé son « fameux cheval » (*OM*, 2) (« [L]e cow-boy renégat qui vient de blesser le chef était monté sur MON cheval », *OM*, 20, l'auteur soulignant ici le traditionnel déterminant possessif associé aux Grise), le bandit au grand

cœur Hugh Pander monte un cheval qu'on lui a prêté. La scène des retrouvailles laisse transparaître l'amour jaloux qu'éprouve le protagoniste équin pour son valeureux maître :

> Bientôt [Hugh Pander] reconnut son cheval. Au même moment l'Outlaw se retourna et tira un coup futile. En même temps il éperonna sa bête qui partit au grand galop. — Guidap! Soudain se sentant serré de trop près, le fugitif se retourna de nouveau et brandit son colt. Mais il n'eut pas le temps de tirer. Le pistolet de Pander venait de cracher sa mitraille dans la poitrine du bandit qui tomba à bas du cheval du révérend. Celui-ci siffla et la bête qui lui appartenait vint lui donner un coup de museau amical; puis regardant de travers le cheval compétiteur, elle hennie [*sic*], menaçante... (*OM*, 23)

Dans cette perspective animaliste avant la lettre, orientée vers la défense des droits des animaux, qu'il en déplaise à l'abbé Taché d'agir comme lui indique de le faire le révérend Hugh Pander (un présumé anglo-saxon) ne surprend pas :

> — Nous arrivons au camp de mineurs. C'est dangereux pour vous autres. Servez-vous du fouet et traversez le camp au grand galop.
>
> — Mais pourquoi?
>
> — Parce que c'est plus prudent. […] Avec répugnance l'abbé Taché donna du fouet aux deux percherons qui du trot sautèrent vite au galop. (*OM*, 10)

Par ailleurs, il existe une loi très stricte à Squeletteville interdisant le vol des chevaux, ce qui rappelle dans une certaine mesure la loi régionaliste tacite de l'interdiction de vendre ou de tuer toute Grise. Le chef de police étant d'origine canadienne-française, cette mentalité n'a donc rien pour surprendre :

> Et Artie prétend avoir tué Pander, je suppose?
>
> — Oui, et sa tête étant mise à prix, il avait légalement le droit d'abattre le criminel.
>
> — Oui, fit Verchères, mais la loi de l'Ouest est sévère, très sévère quand il s'agit de chevaux. Elle stipule clairement que tout cheval doit être immédiatement remis au chef de police le plus rapproché. Sous peine d'être accusé de vol de grand chemin. (*OM*, 2-3)

Formulé de cette façon, l'extrait donne à croire que la vie d'un homme vaut moins que celle de la noble bête; souvenons-nous qu'au temps du régionalisme, la vie du cheval valait beaucoup, en effet, car une famille qui perdait son cheval ne pouvait survivre en pays de colonisation. Par ailleurs, la parenté du récit de Verchères avec ceux du corpus régionaliste se reflète également sur le plan linguistique. En effet, on retrouve l'emploi d'onomatopées pour signaler les commandes au cheval, comme au temps de Lionel Groulx, Damase Potvin, Ernest Choquette, Harry Bernard et compagnie : « Comme elle remontait dans la voiture, son oncle tira sur les cordeaux et dit : — Guidap, Bobo, guidap, Baba. La voiture s'ébranla. » (*OM*, 6); « Whoa… » (*OM*, 11)

Sur le plan culturel, que retenir de ce petit roman régionaliste western? Il est certain que le récit hégémonique inscrit dans la lettre du texte de cette « aventure de cow-boy » lui confère une tonalité conservatrice. Par exemple, on y présente le point de vue du révérend Hugh Pander (« l'Autre », cavalier chevauchant une monture) pour qui le vrai héros de la fable n'est pas le chef de police Verchères, mais bien le prêtre missionnaire catholique (le Même, circulant en voiture attelée) : « Quand il vit [l'abbé] Taché debout immobile et seul, sans armes, résister à cette horde déchaînée, il dit dans un élan d'admiration : — Huguette, votre oncle est un héros. » (*OM*, 15) La thèse est appuyée si fortement que le pasteur va même jusqu'à se convertir au catholicisme pour suivre l'exemple de son nouveau modèle[165]! Cependant, l'emphase est si prononcée que le lecteur est obligé d'y voir là une marque d'ironie.

D'ailleurs, ce n'est pas la seule. Malgré la présence des caractéristiques régionalistes dans le récit, force est d'admettre que plusieurs éléments textuels témoignent d'un changement de série culturelle en train d'opérer. Nous voyons poindre à l'horizon, par exemple, l'émancipation

[165] « Vous êtes tout simplement un héros. Sans arme aucune, vous résistez avec une dignité incomparable aux balles de ceux qui veulent vous ridiculiser. Eh bien, Taché, la religion qui produit des hommes comme vous est pour moi la bonne. Vous venez de me convertir. » (*OM*, 16)

de la femme[166] ou encore la libération des mœurs[167]. De plus, la mise en scène d'un « révérend » anglophone, aussi converti au culte catholique soit-il, apparaît également comme un mécanisme de mise à distance venant ébranler les fondements du dogme de la deuxième série culturelle, car dans les récits régionalistes « purs », jamais on n'a vu un partenariat entre deux ministres de dénominations différentes. D'ailleurs, après la « conversion » dudit révérend, on ne voit pas ce dernier courir échanger son « fameux cheval » (*OM*, 2) du *Far West* pour une Grise du Québec! (Il y a tout de même des limites à la foi, semble nous dire Verchères…)

Et que dire de la manière dont sont désignés les chevaux lourds conduisant l'abbé Taché à Squeletteville! S'ils sont simples et courts comme ceux des personnages chevalins orthodoxes, les noms des gros percherons de l'attelage du missionnaire laissent songeur. La désignation « Bobo » ne renvoie-t-elle pas à l'idée de plaie? Quant au nom « Baba », ne connote-t-il pas subtilement le babillage d'un enfant? Dans le premier cas, le terme est péjoratif; dans le second, il est infantilisant. Nous sommes loin, il faut l'admettre, des « Charmante » et des « Brillant » du temps des grandes Grise du terroir de la vallée laurentienne. Enfin, une dernière chose à souligner dans *L'or maudit* (1948) de Paul Verchères : le personnage du Canadien français y est associé, encore une fois, à la figure du bovidé : « Baptiste [le "chef", faut-il le rappeler!] se mit à ruminer. » (*OM*, 3) On pourrait n'y voir qu'un détail sans importance, une métaphore gratuite. Néanmoins, on conviendra qu'une minuscule épine au pied peut facilement ralentir l'avancée du meilleur coureur de fond. Autrement dit, avec des récits non orthodoxes du genre, le régionalisme, pris de gangrène, ne tardera pas à mourir bientôt.

[166] « Elle dit : — Vous savez, mon oncle, que j'ai fait un cours complet... Le prêtre laissa un sourire moqueur rôder dans les coins de ses lèvres. — Sapristi, mon oncle, êtes-vous en train de rire de moi? » (*OM*, 6-7)
[167] « Le prêtre se recueillit : — Salounes, vulgaires danseuses, boisson, boisson, gambligne, Sodome et Gomorrhe, la débauche, le feu du ciel... Huguette sourit et dit : — Ajoutez à cela la femme de Loth et vous aurez un sermon... salé, mon oncle. Il protesta : — Oh, comment peux-tu parler avec légèreté des saintes écritures, ma nièce? C'est mal, très mal... Un long silence suivit. » (*OM*, 5-6)

Voilà ce qui complète notre réflexion sur la série « Aventures de Cow-Boys » publiée aux Éditions Police-Journal[168]. Outre cette collection publiée entre 1948 et 1962, il en existe une autre se rapportant au cheval, moins volumineuse celle-là. Il s'agit de « Jean Larcoque de la gendarmerie royale. Les Exploits de la police montée » parue aux Éditions populaires de 1946 à 1948[169]. Dans le cadre d'études plus poussées sur le sujet de la représentation du cheval en paralittérature, il serait intéressant de voir dans quelle mesure l'image du cheval dans cet ensemble-là correspond à l'archétype de notre deuxième série culturelle. Pour notre part, nous retournons à notre propos initial afin de terminer l'examen d'œuvres régionalistes non orthodoxes en disant quelques mots des romans de Germaine Guèvremont.

6.1.2.6 Le Survenant *(1945) et* Marie-Didace *(1947) de Germaine Guèvremont*

Au même titre que les romans régionalistes novateurs étudiés précédemment, *Menaud, maître-draveur* (1937), *Les engagés du Grand Portage* (1938) et *Nord-Sud* (1931), *Le Survenant* (1945)[170] et *Marie-Didace* (1947)[171] de Germaine Guèvremont, qui forment un diptyque,

[168] Mentionnons en terminant que sept numéros portent sur un sujet chevalin en particulier : dans cinq récit, on trouve une entité figurative anonyme (Paul Verchères, *Les chevaux qui meurent*, n° 51, 1950; *Le cheval mortel*, n° 190, 1953; *Le cheval sauvage*, n° 283, 1953; Non signé, *Le bronco déchaîné*, n° 362, 1955; Marcel Rolland, *Le bronco sauvage*, n° 370, 1955); dans deux autres récits, il s'agit d'une entité figurative individuée (Paul Verchères, *Noiraud l'étalon*, n° 48, 1950; *On a volé Noiraud*, n° 68, 1950). Par ailleurs, un titre renvoie à l'action chevaline (Guy Robichaud, *Chevauchée frénétique*, n° 582, 1959), un autre à la mythologie entourant la figure du cheval (Marcel Rolland, *Le fer à chev*al, n° 403, 1955). Trois autres numéros traitent de divers rôles thématiques du cheval, tous non traditionnels par rapport au standard archétypal (Paul Verchères, *Dubé, police montée*, n° 43, 1949; *Voleurs de chevaux*, n° 305, 1953; Marcel Rolland, *Courrier à cheval*, n° 526, 1958). Enfin, dans un cas en particulier, la titrologie évoque directement l'opposition western/régionalisme, ou, si l'on préfère, l'opposition sédentarité/nomadisme (Non signé, *Fermiers vs cow-boys*, n° 352, 1954). Ces informations proviennent du site Internet Les Éditions Police-Journal, https://editions-police-journal.blogspot.com/search/label/1948%20-%20Aventures%20de%20Cow-Boys (page consultée le 10 septembre 2019).

[169] Il y a quatre numéros de la série « Jean Larocque de la gendarmerie royale. Les Exploits de la police montée » aux Archives de l'Université de Sherbrooke. Nous remercions Marie-Pier Luneau pour cette information.

[170] Germaine Guèvremont, *Le Survenant, roman*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1945], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 221 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

évoquent la rencontre de deux univers distincts définis par une série d'oppositions avec lesquelles nous sommes déjà familiers : l'ancien/le nouveau; l'ici/l'ailleurs; le Même/l'Autre. Le lieu même où se déroule l'action incarne cette dichotomie narrative. Au Chenal du Moine, les personnages baignent entre deux eaux[172]. D'un côté le fleuve, symbolisant l'appel du large; de l'autre, les chenaux aux allures de bayous où se répondent en écho les voix de la tradition, invitant l'homme à s'amarrer, puis à s'enraciner[173].

Circulent au sein de cet univers bipolaire deux types de chevaux : l'un de tempérament et de conformation traditionnels, l'autre différent sous ces deux aspects, de telle sorte que l'on peut voir en lui le précurseur de l'archétype de la quatrième série culturelle, le cheval libéré. Ils reflètent, au plan animalier, les deux visions du monde qui se déploient dans l'œuvre, comme nous le verrons à l'instant. Mais d'abord, présentons le cadre diégétique dans lequel s'inscrivent les épisodes narratifs des deux romans.

L'histoire raconte la vie de sédentaires installés au cœur du plus grand archipel du Saint-Laurent, à l'embouchure du lac Saint-Pierre. Les habitants du Chenal du Moine, groupés en clans familiaux, vivent en autarcie à proximité de l'église de la paroisse de Sainte-Anne (*LS*, 86). Sur la commune de l'une des îles, les Beauchemin, les Provençal, les Desmarais et d'autres encore font paître leurs animaux. L'automne venu, lors de corvées, ils vont les récupérer dans un geste collectif. S'ils rivalisent entre eux à l'occasion, au fond, ils s'estiment bien[174]. Surgit un beau jour

---

[171] Germaine Guèvremont, *Marie-Didace. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1947], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 231 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[172] « Entre la route […] et les pâturages communaux de l'Île du Moine, l'eau du chenal coulait, paisible et verte. Au nord, deux colonnes de fumée vacillaient au large de l'Île à Pierre : un paquebot remontait le fleuve. » (*LS*, 23)

[173] Racontant l'histoire de ses ancêtres, Didace Beauchemin dit au sujet de son aïeul : « Il s'est donc marié et c'est de même qu'on s'est enraciné au Chenal du Moine. » (*LS*, 156)

[174] « Didace ne bougea point. Lui et Pierre-Côme Provençal se boudaient. Rarement avait-on vu deux amis d'enfance, deux premiers voisins se quereller et se raccorder avant autant de facilité. » (*LS*, 24) « Il y a des choses qui s'expliquent seulement à qui veut les comprendre : ceux du Chenal ont tout droit de se battre, de se quereller à

au détour du chemin le Survenant[175], un être mystérieux[176] dont la présence viendra problématiser l'existence des gens de cette paisible communauté rurale.

Les Grise sont nombreuses au sein des deux récits. Dans *Le Survenant*, le premier cheval à paraître (début du chapitre 2) est Gaillarde, l'excellente jument du père Didace Beauchemin qui fait l'envie du voisin (« [S]i c'est ta jument, ben je te dis qu'elle est pas de la tauraille. Que je vienne jamais à faire baptiser : je te l'emprunte pour le compérage! » *LS*, 25). Dans cette scène inaugurale, on la voit attelée à la charrue, vaillante à l'ouvrage : « Quand il arriva au sillon voisin de sa maison, Didace Beauchemin se redressa. Sans un mot il tira sur les cordeaux. Docile, le cheval, la croupe lustrée d'écume, aussitôt s'arrêta. » (*LS*, 23) On retrouve Gaillarde à de nombreuses reprises dans *Marie-Didace* également. En l'absence de Didace, c'est elle, par exemple, qui mènera l'attelage conduit par Pierre-Côme Provençal au baptême de Marie-Didace : « [J]e te prête la Gaillarde. Tu sais si elle se comporte ben quand elle est de cérémonie! » (*MD*, 151) La famille possède également le Pommelé (*LS*, 77) qui se partage avec la jument les tâches

---

leur aise. Mais à l'heure de la naissance comme à l'heure de la mort, ils n'en ont plus souvenance. Ils ne font plus qu'un. La paroisse parle plus fort que leur personne. » (*LS*, 145)

[175] Le Survenant de Guèvremont appartient à la classe des « quêteux » que nous avons étudiée plus tôt dans le cadre de notre analyse de l'opposition le Même/l'Autre. Yvan G. Lepage donne quelques précisions à ce sujet : « Le mendiant, figure du nomade sans feu ni lieu, est un personnage traditionnel de la littérature québécoise, une espèce de "survenant" que l'on craint, parce qu'on lui prête des pouvoirs ambigus, et que l'on respecte, conformément à l'enseignement de l'Évangile. Parfaitement intégré à la culture rurale québécoise, le mendiant fournit aux habitants de la paroisse, sédentaires par vocation autant que par nécessité — "la terre est une souveraine qui ne tolère pas l'oubli de son règne" —, l'occasion de manifester leur générosité, tout en profitant en retour des nouvelles du monde extérieur. Le quêteux ne manque pas, en effet, de faire sa tournée une fois ou deux par année, colportant de maison en maison de précieux renseignements sur les voisins et sur les paroisses environnantes. » (Yvan G. Lepage, *Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 59) Amable Beauchemin dira « méchamment » (*LS*, 47) qu'un survenant, « c'est quelqu'un qui s'arrête à une maison où il est pas invité… et qui se décide pas à en repartir. » (*LS*, 47)

[176] Le Survenant intrigue les habitants du Chenal du Moine. En définitive, ils ne connaîtront que peu de choses sur son compte : « […] Pierre-Côme Provençal, vexé dans son orgueil […] son fils, recevoir une rincée aux mains d'un étranger qu'il tenait pour un larron, par le fait même qu'il ignorait tout de lui. » (*LS*, 114); « [L]'origine de l'étranger l'obséda » (*LS*, 119); « D'après moi, c'est le garçon de quelque gros habitant. Il en sait trop long… sur la terre. » (*LS*, 208)

habituelles : transport des personnes jusqu'à l'église[177] ou au magasin[178], transport des denrées au marché[179], etc.

Pour sa part, le voisin Pierre-Côme Provençal a une jeune Grise qui le promène, lui, sa famille et ses invités, dans une « voiture légère » (*LS*, 211) : « Trotte! Trotte! Sous le chatouillement du fouet à la croupe, la petite jument rousse, déjà en jeu, se cabra : effarouchée, la queue haute, elle prit la fine épouvante. Un moment la voiture déchira les brumes qui aussitôt reformèrent leur rideau de grisaille autour du Chenal du Moine. » (*LS*, 212) On la retrouve également dans *Marie-Didace* : « Le curé Lebrun prit place, dans la voiture légère, à côté de Pierre-Côme Provençal. Aussitôt la petite jument rousse détala, un nuage de poussière à la suite, sur le chemin du Chenal du Moine. » (*MD*, 188)

Le cheval de la famille Desmarais[180], le Blond, est un cas particulier de Grise. Certes, au premier coup d'œil, il semble conforme au modèle archétypal : « Marche, marche! Délassé de l'oisiveté de l'écurie, le Blond reprit le petit trot, sa vaste croupe soyeuse, d'un flic-flac en cadence, ondulant sans repos. » (*LS*, 168) Cependant, on a tôt fait de découvrir qu'il s'agit d'un cheval « fringant, difficile à conduire » (*LS*, 167). En route vers Saint-Ours, « il f[ai]t une embardée » (*LS*, 169) lorsqu'il aperçoit une roulotte abandonnée sur le bord du chemin. Ensuite,

[177] « Il dit à Venant : — Prends le fouet et appareille-toi, on part. Elle [Phonsine] manquera la messe. Tant pire pour elle. Faudra qu'elle s'en confesse. Puis il sortit en maugréant : — Elle est pas raisonnable. Amable a tout son reste à retenir le Pommelé. On va arriver le sermon commencé. Un vrai déshonneur! » (*LS*, 77)

[178] « S'il venait à manquer quoi que ce soit dans la maison, [Marie-Amanda] n'avait qu'à le dire. Aussitôt c'était à qui attellerait Gaillarde et courrait à Sainte-Anne, même à Sorel, acheter ce qu'il fallait, sans que personne trouvât à redire. » (*LS*, 86)

[179] « De grand matin, le vendredi suivant, veille du premier janvier, les deux hommes se mirent en route pour Sorel. Le pont de glace était formé sur le fleuve. Les habitants des îles du nord ne tardèrent pas à se rendre au marché, avec les coffres de viande. On se disputerait les bonnes places. Sans respect pour sa charge, Gaillarde, les oreilles dressées, partit bon train. Didace du la retenir : — Modère donc, la blonde! Modère, la Gaillarde. Tu t'en vas pas aux noces, à matin. Prends ton pas de tous les jours. On a du temps en masse. Docile au commandement, la jument assagit son trot. » (*LS*, 93)

[180] « Sur la terre voisine, de même grandeur, vivaient David Desmarais et sa fille unique, Angélina. Pierre-Côme songe à ses quatre garçons qu'il faudrait établir dans les environs : un peu rétive, la demoiselle à David Desmarais. Pas commode à fréquenter. Ni belle, de reste. Et passée fleur depuis plusieurs étés déjà. Mais travaillante et ménagère, comme il s'en voit rarement. » (*LS*, 26)

au moment où une « machine infernale [une voiture] s'avan[ce] à une allure effrénée sur la route » (*LS*, 171), il cède à la panique : « Le Blond, rétif, se cabrait, cherchait à sortir des brancards et à tout casser. "Voyons! le Blond!" Angélina ne savait plus comment le maîtriser. "Fais pas le fou, le Blond, je t'en prie!" Allait-il se jeter dans le fossé ou renverser la voiture et partir à la fine épouvante? » (*LS*, 171) Le Survenant arrive à temps et le maîtrise : « Le Blond! […] Il saisit le cheval par la bride et d'une poigne dure le maintint tranquille : l'étrange véhicule fonçait près d'eux. […] Le Survenant reprit sa place à côté d'Angélina et ils se mirent en route vers Sainte-Anne. » (*LS*, 171-172)

Yvan G. Lepage analyse de manière approfondie la figure du Blond dans l'édition critique de *Marie-Didace*[181]. Selon lui, l'animal reflète les caractéristiques du héros : fierté, indépendance, impétuosité, force et « désir libéré[182] ». Pour sa part, comme le soulignait Lepage, Robert Major associe le Survenant à la « figure d'Éros[183] » que connote notamment « la chevelure, "d'un roux flamboyant"[184] ». La scène de la capture du Blond sur la commune[185], en

[181] Yvan G. Lepage, « Introduction », dans Germaine Guèvremont, *Marie Didace*, éd. critique par Yvan G. Lepage, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1996, p. 9-54.
[182] Y. G. Lepage, « Introduction », dans G. Guèvremont, *Marie-Didace*, p. 41.
[183] Robert Major, « *Le Survenant* et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », *Voix et Images*, vol. 2, n° 2, décembre 1976, p. 195-208, dans Y. G. Lepage, « Introduction », dans G. Guèvremont, *Marie-Didace*, p. 21, note 38.
[184] Y. G. Lepage, « Introduction », dans G. Guèvremont, *Marie-Didace*, p. 38. Dans *Le Survenant*, de nombreux passages font état de la chevelure rousse du personnage : « Vous auriez pas vu entrer à l'hôtel un grand rouge à tête frisée, qui a toujours une belle façon? » (*LS*, 146); « votre rouget frisé » (*LS*, 146); « la figure colorée du Survenant, les cheveux roux au vent » (*LS*, 148); « [L]e Survenant dont la poitrine et les longues jambes d'une blancheur presque féminine éclataient à travers la toison rousse au-dessus du brayet de velours pourpre, était l'image même de la vie. » (*LS*, 178).
[185] « À la fin de la deuxième journée, il ne resta plus qu'un cheval sur la commune, le grand Blond à David Desmarais. Les plus habiles n'avaient pas réussi à le capturer. L'on tint conseil chez les Beauchemin afin de le cerner au plus tôt. Les plus vieux étaient d'avis de conduire sur l'Île du Moine soit des chevaux frais reposés qui, en courant, entraîneraient l'indocile avec eux, soit un cheval blanc doué du don de se faire suivre de ses semblables. Les jeunes, eux, voulaient qu'on laissât le Blond à l'abandon pour quelques jours. — Là, il a ni faim, ni fret. Il est pas blessé, dit Odilon. Mais attendez que les neiges prennent pour tout de bon. Il viendra ben se livrer sur le bord de la grève. — Il peut toujours piocher sa nourriture et boire l'eau des marais, observa Amable. Mais Angélina et les anciens ne l'entendaient pas ainsi : — Pourquoi laisser une bête pâtir pour rien? — Sans compter qu'elle s'abîmera les sabots sans bon sens. — Le Blond va devenir farouche vrai! » (*MD*, 67)

plus d'illustrer la parenté de tempérament de l'homme avec le cheval des Desmarais[186], sert à montrer métaphoriquement le pouvoir d'attraction, fortement érotisé selon Robert Major, qu'il exerce sur son entourage[187] :

> Le lendemain, les hommes, par équipes de deux, recommencèrent la poursuite de l'animal. Joinville Provençal et le père Didace se tenaient courbés, au guet, près d'un buisson branchu. Ils entendirent au loin le galop du cheval en liberté qui se rapprochait rapidement. Il s'arrêta près d'eux. La crinière au vent et les narines dilatées, le Blond hennit, son corps ferme, au poil luisant, vibrant du poitrail à la croupe.
>
> — Savez-vous à qui c'est qu'il me fait penser? demanda Joinville[188].
>
> Didace se contenta de hausser les épaules.
>
> — À votre Survenant, quand il…
>
> — Aïe, neveurmagne! cria Didace, mécontent.
>
> Au son des voix, le cheval reprit à galoper, faisant voler les mottes de terre sur son chemin.
>
> — Tu vois dit le père Didace… On a manqué notre chance de l'attraper, par ta faute… (*MD*, 68)

Le père Didace est déçu de voir à nouveau en captivité le fougueux animal épris de liberté (comme l'est le Survenant qu'il admire tant, comme il l'est lui-même jusqu'à un certain point) : « Une heure plus tard, à l'autre bout de l'île l'on hissa une guenille rouge au bout d'un bâton. C'était le signal convenu : on venait de capturer le cheval. Didace n'en éprouva pas de satisfaction. Le cœur lourd, assailli de nostalgie, il demeura songeur jusqu'au soir. » (*MD*, 69)

[186] Selon l'entourage, le Survenant n'est pas « domptable », trait qu'il semble partager avec le Blond : « Quand une fille a le malheur de s'amouracher d'un gars qui est pas domptable, elle a toujours la ressource de se dompter, elle! » (*MD*, 86)

[187] « Tout se passe donc comme si le Survenant, incarnation d'Éros, ne faisait que provoquer la prise de conscience par ces gens de leur sensualité et de l'érotisme latent en eux, comme des forces vives de leur univers. » R. Major, « Le Survenant et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », p. 203.

[188] « [L]e beau Joinville à Provençal […] Y en fallait un pour remplacer le Survenant… » (*MD*, 110)

On retrouve cette métaphore chevaline liée à la figure du Survenant à plusieurs autres endroits du récit. Arrivé depuis peu chez les Beauchemin, il impressionne la galerie par sa vitalité qui s'apparente à celle du cheval :

> Le soir même, tandis que les deux Beauchemin ne demandaient qu'à se faire piloter les reins, tellement ils étaient restés de fatigue, le Survenant avait passé la porte et, par besoin de se délasser les jambes, entrepris d'un bon pas les deux lieues qui séparent le Chenal du Moine de Sorel.
>
> — Toute une trotte! admit Angélina. (*LS*, 37)

Le motif du trot du cheval revient à une autre reprise, dans *Marie-Didace* cette fois : « Le Survenant aura beau trotter l'Afrique puis l'Amérique, il restera toujours survenant par-devant. » (*MD*, 97) Lors d'une bataille avec Odilon, le Survenant est désigné comme le « poulain[189] » de Didace qui se réjouit de voir son protégé infliger une raclée au fils de son rival Provençal. Enfin, lors d'une fête foraine à Sorel, l'homme-cheval de la trempe du Blond « s'extasi[e] devant deux lutteurs en brayets […] : "Aïe! regarde-moi-les donc! Si on dirait pas deux étalons : un claille[190] et un percheron!" » (*LS*, 176) Confiant en ses ressources, il saute lui-même dans l'arène pour affronter poings et pieds nus « Louis l'Étrangleur, le champion de la France » (*LS*, 176). Les spectateurs qui le connaissent l'encouragent : « Aïe, Survenant, tignasse-le un petit brin dans *l'jarret*! » (*LS*, 178. Nous soulignons.) Fort des exhortations de ses admirateurs, le Survenant nargue l'adversaire qui réplique d'une façon bestiale :

> — Fais-tu du « viens donc »? nargua le Survenant.

[189] « C'était lui qui se battait à la place du Survenant. Ses muscles durcissaient sous l'effort. L'écume à la bouche et la tête au guet, les jambes écartées et les bras en ciseaux, il affrontait l'adversaire. Vlan dans le coffre! Ses poings, deux masses de fer, cognaient dur, fouillaient les flancs de l'autre. Les coups qu'il aurait portés, le Survenant les portait. Vise en plein dans les côtes. Tu l'as! Au clair de lune, le gros corps d'Odilon, pantelant comme un épouvantail, oscilla. Au murmure des voix proches, le père Didace s'éveilla : —Un maudit bon homme, le Survenant! — Quoi! on n'a qu'à lui regarder l'épaisseur des mains. Il est encore une jeunesse. Ça se voit. — Paraît que Didace l'encourage à se battre. — Quiens! c'est son poulain… Didace se sentit fier et un reste de joie colla à lui. » (*LS*, 114)

[190] Le terme « clydesdale » francisé.

> Au même instant, le forain, *aiguillonné* par la dernière remarque, écrasa, de son lourd brodequin, le pied nu du Survenant et lui porta un coup de genou au bas ventre. Plié en deux, et geignant de douleur, Venant s'affala. […] l'assemblée protesta à toute voix :
>
> — Pas de coups défendus! C'est toi [l'arbitre] qui l'as dit! *Ton cochon* a commencé avec son coup de genou! (*LS*, 178-179. Nous soulignons.)

Comme on sait, « aiguillonner » signifie « [p]iquer, exciter (un bœuf) avec l'aiguillon[191] ». Il est intéressant de noter la dégradation de la métaphore qui sert à désigner les compétiteurs, le référant passant du cheval (lutteur puissant comme un étalon) à bœuf (qu'on excite) à cochon (qui répond de manière déloyale aux provocations). Et un « ancien » de reconnaître aussitôt la supériorité de Venant : « Mais il est ben fort, ce maudit-là! » (*LS*, 179)

La « puissance magnétique » (*MD*, 187) du Survenant, que dénotent les comparaisons et métaphores chevalines, se fait sentir également chez des personnages féminins. D'abord chez Angélina Desmarais, qui est amoureuse de lui. En témoigne de nombreux passages dans les deux romans[192], dont celui-ci, très intéressant puisqu'il renvoie implicitement à l'univers référentiel de la Grise : « Le rire de l'étranger carillonna comme des grelots aux oreilles d'Angélina. » (*LS*, 35)

[191] *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 55.

[192] Qu'elle soit amoureuse du Survenant en dit long sur le pouvoir d'attraction de celui-ci. Angélina Desmarais est un bon parti : « Un mari y trouverait son profit. Ainsi devaient penser les jeunes gens des environs : une semaine, ce fut l'un, la semaine suivante, un autre, qui attacha son cheval au peuplier proche de la maison de David Desmarais. Puis sautant allégrement du boghei, avant même de dételer, selon que le veut la politesse campagnarde, le cavalier, son cache-poussière enlevé, avait gentiment abordé Angélina pour lui demander la faveur de la veillée. Mais aucun n'avait été agréé. David Desmarais se désolait fort qu'elle restât fille, la trentaine entamée. Il aurait vu d'un bon œil l'avenir d'Angélina assuré par le mariage et, du même coup, comme il prenait de l'âge, le fort des travaux de la terre retomber sur les épaules d'un gendre vigoureux et vaillant. » (*LS*, 31-32) Lorsqu'elle apprend la nouvelle que le survenant restera tout l'hiver chez les Beauchemin, « [l]'infirme rougit. Elle ne comprit rien à la joie qui lui venait d'une semblable nouvelle. » (*LS*, 35) « [À] partir de ce jour, il fut bien compris au Chenal du Moine que quiconque se moquerait d'Angélina Desmarais devrait des comptes au Survenant, qui désormais, passa pour le cavalier de l'infirme. » (*LS*, 117) À ce propos, Aurélien Boivin écrit : « Elle s'éveille à un amour d'où l'érotisme, selon Robert Major, n'est pas absent […]. » A. Boivin, « Le Survenant ou la fin de la société rurale d'ancien régime », p. 94.

Ensuite, le Survenant ne laisse pas Alphonsine Beauchemin[193] indifférente malgré l'attitude récalcitrante de cette dernière dans le premier récit[194], comme le constate Robert Major : « Alphonsine fait corps avec son mari dans sa méfiance de l'intrus. […] Mais constamment on sent qu'elle se désolidarise de la petitesse d'Amable […]. Sous des dehors qu'elle veut hostiles ou du moins froids, on sent une complicité grandissante avec le grand dieu des routes […][195]. » La fine analyse que fait ce dernier de la relation Phonsine/Survenant dans son article « *Le Survenant* et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont[196] », qu'il décrit comme étant « plus complexes, plus ambiguës aussi, mais, partant, beaucoup plus significatives[197] », rend bien compte de l'influence du Survenant sur la destinée de Phonsine. On se souviendra qu'à la fin du premier roman, la frêle jeune femme tombe enceinte d'Amable, ce qui lui redonne espoir de parvenir enfin à « prendre sa place dans la belle confrérie des dames Beauchemin » (*LS*, 200). Sur les entrefaites, « le Survenant était parti pour tout de bon » (*LS*, 200). Tout au long de sa grossesse, Phonsine ressasse avec nostalgie, voire avec tendresse le souvenir du disparu qu'elle ne peut s'empêcher de comparer à son mari :

> Sans qu'elle se l'avouât, la maison lui paraissait grande et les prévenances du Survenant lui manquaient. Si Amable avait voulu comprendre et se rendre serviable le moindrement! Loin de là, il avait retrouvé ses anciennes habitudes de flânerie, les jambes allongées, à fumer près du poêle. […] Ce n'était pas le fend-le-vent[198]…

[193] « À présent la bru, Alphonsine, une petite Ladouceur, de la Pinière, une orpheline élevée pour ainsi dire à la broche, se mêle de grimacer sur les corvées avec des manières de seigneuresse? Didace s'indignait : "Une femme qui pèse pas le poids. Et sans même un petit dans les bras, après trois années de ménage." » (*LS*, 29)

[194] On se souviendra du fameux incident de « la tasse », première altercation entre Phonsine et le Survenant : « Alphonsine leva la vue et l'aperçut [le Survenant] qui buvait dans sa tasse. D'un bond elle fut vers lui, cherchant à la lui arracher presque de la bouche : — Ma tasse! c'est ma tasse que vous avez là! » (*LS*, 34)

[195] R. Major, « Le Survenant et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », p. 200.

[196] R. Major, « Le Survenant et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », p. 195-208.

[197] R. Major, « Le Survenant et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », p. 200.

[198] « Fend-le-vent », surnom donné au Survenant par Phonsine. Ressassant tous ses malheurs de perdante, elle se dit à elle-même : « Pour comble de malchance, le Survenant, cette ramassure des routes, ce fend-le-vent, s'est arrêté au Chenal du Moine. Que ne passait-il son chemin! » (*LS*, 131) Si l'expression « Fend-le-vent » ressemble au nom du cheval d'Eutrope Gagnon dans la suite de *Maria Chapdelaine* écrite par Sylva Clapin, « Fend-l'Air », la signification n'est plus du tout la même. De l'idéalisme benoit des régionalistes orthodoxes, nous sommes passés avec Guèvremont au réalisme franc qui, par la peinture nuancée du réel qu'il propose, ébranle les convictions conservatrices de naguères.

> L'image du Survenant, avec son grand rire et ses défauts, avec son verbe insolent et son obligeance, sillonna sa pensée. Mais elle s'interdit de trop penser à lui, de peur que l'enfant ne finît par lui ressembler. (*MD*, 20)

Qu'elle le veuille ou non, son enfant ressemblera au Survenant. Au sujet de cette filiation pour le moins inattendue, Robert Major écrit :

> [L]e Survenant, source de vie, force vitale, est le véritable père spirituel de l'enfant qu'Alphonsine porte et le grand responsable de sa grossesse. C'est pour cela que l'enfant risque de lui ressembler et qu'Alphonsine « s'interdit » de penser à lui. Le Survenant a fait de cette fillette apeurée et perdue dans l'univers paysan une femme plus sûre de ses attraits et enfin fertile. Le Survenant lui donne de la tendresse et une affection gaillarde; il l'aide à s'épanouir, raffermit ou suscite en elle certains talents de femme d'intérieur, et crée de toute pièce un climat de chaleur, de sécurité et de douceur chez les Beauchemin[199].

Le qualificatif « gaillarde » est-il fortuit? Souvenons-nous qu'il s'agit du nom de la fameuse Grise de Didace Beauchemin, tant aimée par lui, son amie, sa confidente, pour tout dire, sa seule alliée[200] depuis le départ du Survenant. Cependant, ce personnage-doublet ne sera pas le seul pour longtemps puisqu'il y en a un autre en route vers le Chenal du Moine, vers le clan Beauchemin : « C'est cette nuit que Didace, fils de Didace, va naître. Le septième Didace. Tout son sang crie d'une clameur qui sourd de la race ancienne[201]. C'est cette nuit! » (*MD*, 145) Dans son article

[199] R. Major, « Le Survenant et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », p. 201. Yvan G. Lepage évoque la même idée dans l'édition critique de Marie-Didace : « Sans se l'avouer, Phonsine est amoureuse du Survenant. Son contact a éveillé ses sens et l'a pour ainsi dire rendue féconde. On n'a pas assez remarqué, à ce propos, que la grossesse de Phonsine coïncide avec le départ de l'étranger. […] Il y a là comme une paternité symbolique, qui nous aide à mieux comprendre pourquoi Amable détestait tellement celui qui menaçait d'usurper son double titre de fils et de mari. » Y. G. Lepage, « Introduction », dans G. Guèvremont, *Marie-Didace*, p. 43-44.

[200] Dans l'attente fébrile de la naissance de son descendant, moment critique où l'avenir de la lignée des Beauchemin est en jeu, Didace a un manquement envers la bonne jument : « Et Amable n'est même pas là pour recevoir l'enfant! Une sourde colère montait en Didace d'être seul à attendre, impuissant à faire rien de mieux. Soudain, Didace […] se mit à fourrager à tâtons, d'un parc à l'autre, au milieu des bêtes étonnées. Au moins que les bêtes veillent avec lui! […] D'un coup d'épaule méprisant, il tassa contre l'entre-deux la Gaillarde, comme si, à dormir, la jument l'eût trahi. » (*MD*, 146) D'une loyauté indéfectible, la bonne bête ne lui en tient pas rigueur, ce que Didace reconnaît avec humilité : « Elle, au moins, ne lui faisait pas défaut. Dire que la nuit précédente, il l'avait tassée contre l'entre-deux, dans l'étable, parce qu'elle ne quittait pas la litière assez vite. Il revoyait son grand œil liquide, étonné. » (*MD*, 151)

[201] De nombreux passages portent sur l'idée de pérennité du clan familial dans *le Survenant* : « Quand il [Didace Beauchemin] avait pris possession de la terre ancestrale, puis à la naissance de son fils, un sentiment de durée, de plénitude, l'avait pénétré jusque dans sa substance même […]. » (*LS*, 80); « […] Didace, fils de Didace, vient de

« "Restons traditionnels et progressifs", disait Onésime Gagnon[202] » (1997), Gilles Marcotte parlait de scène christique au sujet de l'épisode de la rupture du pain par le père Beauchemin dans l'incipit du *Survenant*. On assiste ici à une autre scène du même type. En effet, à l'image de Marie donnant naissance à l'enfant qui sauvera l'humanité, l'humble Phonsine donne vie en cette sainte nuit à la descendance des Beauchemin, celle qui doit sauver leur monde.

À la stupéfaction de tous, le « septième Didace » est « [u]ne belle fille… pas infirme! […]… et qui a bonne envie de vivre. » (*MD*, 147) Le premier moment de déception passé[203], Didace Beauchemin ne tarde pas à trouver en elle une seconde « gaillarde », à son image[204] :

> L'enfant s'agita dans le ber. Didace ne l'avait pas bien regardée encore; il avait attendu d'être seul. Il se pencha au-dessus du ber, une première fois d'abord. Puis, une deuxième, pour plus de certitude. Il se frotta les yeux. Un gros nœud se formait dans sa gorge. Mais oui, l'enfant avait le front bas, volontaire, des Beauchemin, avec les cheveux noirs et drus, et le nez large, incomparable pour prendre l'erre de vent. Comme lui! À son image, elle était de la race! (*MD*, 155)

Le nom de baptême est vite décidé. S'adressant à Phonsine, le père Beauchemin dit : « — Aujourd'hui, ma fille, tu vas faire baptiser. […] Dans notre famille, tu le sais, le plus vieux s'est toujours appelé Didace. Pour ben faire, c'te petite-là, faudrait l'appeler comme moi, comme Amable-Didace, comme tous les autres Didace. Sa voix mourut : — Appelle-la Didace, Didace. »

---

prendre possession de la terre. Il a trente ans. Un premier fils lui est né. Le règne des Beauchemin n'aura jamais de fin. » (*LS*, 114) Dans la généalogie des Beauchemin, « ils sont six générations à porter le même nom — un collier de barbe en broussaille au menton, leurs robustes épaules étriquées dans un habillement d'étoffe du pays, mais l'œil perçant, mais le regard droit, mais le front haut. Ils règnent puissants, stricts, indéfectibles sur leur œuvre de famille. Dans l'honnêteté, et le respect humain de leurs sueurs et de leur sang de pionniers, dans les savanes et à l'eau forte, de toute une vie de misère, ayant été de leur métier bûcherons, navigateurs, poissonniers, défricheurs, ils ont écrit la loi des Beauchemin. À ceux qui suivent, aux héritiers du nom, de l'observer avec fidélité. » (*LS*, 132)

[202] Gilles Marcotte, « "Restons traditionnels et progressifs", disait Onésime Gagnon », *Études françaises* [En ligne], vol. 33, n° 3, hiver 1997, p. 11, https://id.erudit.org/iderudit/036077ar (page consultée le 28 avril 2018).

[203] « Didace n'en pouvait plus. Après le départ du docteur, il alla s'étendre tout habillé au pied du lit, l'Acayenne s'allongea à ses côtés. Comme si elle eût compris son désappointement, elle dit : "Au moins si ç'avait été un garçon, hein? Un petit garçon, c'est plus câlin il me semble. Didace, face au mur, ne répondit pas. » (*MD*, 149)

[204] Portrait de Didace, un bon gaillard, une personne robuste et pleine de vigueur : « Malgré ses soixante ans sonnés, il gardait encore le poignet robuste et le coup d'œil juste. Il avait fait une bonne journée. » (*LS*, 23) « [U]n vrai Beauchemin, franc de bras comme de cœur, grand chasseur, gros mangeur, aussi bon à la bataille qu'à la tâche […]. » (*LS*, 29)

(*MD*, 156) La bru réagit aussitôt à l'injonction patriarcale : « Dans l'ombre, son visage ruisselait de larmes et son corps continuait à trembler, non plus de crainte, mais de joie maintenant. Maintenant, elle était vraiment Beauchemin. » (*MD*, 156) Mais l'était-elle véritablement?

Le premier chapitre de la deuxième partie de Marie-Didace consacrée à l'enfance de la petite Beauchemin débute ainsi : « Marie-Didace, un souffle de vie, sans même la force de pleurer. » (*MD*, 159) Née « cœur bleu » (*MD*, 147), c'est-à-dire prématurément, sa fragilité inquiète l'entourage. Puis, surprise : « De semaine en semaine, de jour en jour, le mystère s'opère. Marie-Didace vit. » (*MD*, 160) De son côté, Phonsine se relève mal de l'accouchement, comme en témoigne cette métaphore bovine : « Elle luttait pour conserver ses forces. Une à une, comme un troupeau épars, elle les rassemblait dès qu'elle reprenait connaissance. — Je mourrai pas. » (*MD*, 152) Elle dit vrai; son rôle de mère lui donne des forces nouvelles, un goût de vivre sans pareil (« Si elle mourait, qui prendrait soin de sa petite? Non, sa petite ne serait pas comme elle avait été, une orpheline, élevée par charité. » *MD* 153). Cependant, sur le plan symbolique, la naissance de sa fille, qui ne tiendra rien d'elle et tout des Beauchemin (en témoigne le portrait qu'en fait Didace à sa naissance), laisse présager la fin de sa lignée, celle du peuple-troupeau.

Il faut savoir que toutes les descriptions de Phonsine dans les deux récits la présentent comme une fille soumise et craintive, à l'instar des ovidés[205] : « Phonsine, gauche de sa nature, toujours hésitante, dont la main incertaine et nerveuse, maladroite, laissait tomber le pain presque à chaque repas […]. » (*MD*, 44) Au fil du récit, le portrait de la jeune femme se construit par le biais du jeu d'oppositions le Même/l'Autre qui opèrent à plein régime. Au moment où débute le

[205] De nombreux passages du roman connotent la figure du mouton en ce sens : « Et souvent le chevrotement d'une brebis, stupide de détresse, franchissait la rivière, butant contre les berges. […] À un bout de la commune, les derniers moutons, assemblés en rond, se serraient nez contre nez, épaule contre épaule, solidaires et silencieux, et forts. » (*LS*, 64); « Dans la bergerie, un bêlement pathétique racontait à tout vent l'inquiétude des brebis devant l'agitation des agneaux. » (*LS*, 150-151)

roman *Marie-Didace*, Didace Beauchemin, veuf depuis des années, s'est marié à l'insu de tous à Blanche Varieur, surnommée l'Acayenne, une femme originaire du Bas-du-Fleuve. Phonsine qui avait bon espoir de devenir la reine du foyer des Beauchemin doit céder la place à l'intruse[206]. Comme l'explique Jean-Pierre Duquette, « la présence de "l'Autre" constitue à ses yeux une menace permanente : l'Acayenne, femme forte et sûre d'elle, renvoie constamment Phonsine aux images désolées d'une enfance malheureuse, humilée, orpheline à six ans avec un père ivrogne[207] ». Cette opposition ira croissante jusqu'au moment d'une scène tragique qui fera basculer Phonsine dans la folie, représentée ici par la figure du cheval chtonien qu'incarnent chacun à sa façon les personnages au fort tempérament de son entourage immédiat :

> Ce fut la fin du monde. Un chaos épouvantable. Des mains monstrueuses happèrent Phonsine; elles l'entraînèrent dans *une cavalcade infernale que menait l'Acayenne, escortée de Pierre-Côme Provençal. Angélina galopait à côté en riant comme une folle*. Tout le temps, la Pèlerine sonnait. Et, chaque fois le timbre heurtait la tempe de Phonsine. Des quatre coins de la paroisse, les gens, à la face du démon, accouraient, fourche en main, pour l'entraîner en enfer, pendant l'éternité. Phonsine voulut fuir. Sans un cri, elle s'écrasa près du lit. (*MD*, 213-214. Nous soulignons.)

Phonsine ne se remettra pas de cet épisode traumatique[208]. Sans doute peut-on lire dans cette fin tragique du personnage de la pauvre habitante incapable de se libérer des « oppositions de naguère[209] », pour reprendre la formule de Michel Biron, la fin d'une époque marquée par une

---

[206] Le comble sera pour Phonsive que sa fille s'attachera à l'Acayenne, cette femme rousse et sensuelle aux mœurs libérées, confiante en elle-même, dans le lit de laquelle va se réfugier Marie-Didace les soirs de grand vent : « [C]ette femme, qui prenait toujours la part de Marie-Didace et qui se faisait aimer de l'enfant au détriment de Phonsine, c'était le Survenant qui l'avait présentée au père Didace. » (*MD*, 187); « Ben, à matin, je l'ai trouvée couchée avec l'Acayenne. » (*MD*, 204)

[207] Jean-Pierre Duquette, « Marie-Didace », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III : 1940-1959* [En ligne], Montréal, Éditions Fides, 1982, http://services.banq.qc.ca/sdx/DOLQ/document.xsp?id=02446&cv=02&qid=sdx_q0 (page consultée le 1er mai 2018).

[208] « Comme de raison, après deux semaines au lit, elle est pas vigoureuse, mais c'est de son caractère que je parle. Elle est p'us la même personne. On voit ben qu'elle était rongée par en dedans. » (*MD*, 223)

[209] Michel Biron, « Par delà les oppositions de naguère », *Québec français* [En ligne], no 175, 2015, p. 73-75, https://id.erudit.org/iderudit/81396ac (page consultée le 17 octobre 2017).

insécurité identitaire exacerbée, poussée à son comble. En l'absence de la mère, Angélina prendra la petite Beauchemin chez elle, « le temps qu'il faudra » (*MD*, 218).

Marie-Didace semble avoir hérité des traits de personnalité des deux branches de l'arbre généalogique des Beauchemin[210] : d'abord, ceux du « Grand » Beauchemin, celui qui a choisi l'enracinement, la voie de la sédentarité et qui est l'ancêtre de Didace; ensuite, ceux du frère de l'ancêtre, surnommé « Petit », celui qui a choisi de continuer son chemin, le nomade parti explorer le monde et qui serait vraisemblablement aussi l'ancêtre du Survenant (« Sa grand-mère était une Petit[211]. »). De par le côté sédentaire de sa nature, Marie-Didace est une fille de la terre comme son grand-père[212]. S'étant reconnu en elle alors qu'elle n'était encore qu'au ber, Didace Beauchemin en avait fait son héritière[213]. Que « la terre appartien[ne] à Marie-Didace » (*MD*, 205), cela était la logique même. En très bas âge, alors qu'elle n'avait qu'« un an et demi » (*MD*, 160), Marie-Didace, « [g]uidée par la main du père Didace » (*MD*, 161) avait appris à soigner les animaux de la ferme (« Les doigts écartés et raidis de moulée, Marie-Didace sourit de voir les poussins picorer à ses pieds. » *MD*, 161). Si l'Acayenne la traite de « moutonne », il faut replacer

[210] Didace Beauchemin raconte l'histoire de ses ancêtres au Survenant : « Les premiers Beauchemin […] étaient deux frères, un grand, un petit; mieux que deux frères, des vrais amis de cœur. Le grand s'appelait Didace. Le petit, j'ai jamais réussi à savoir son petit nom. Deux taupins, forts, travaillants, du vif-argent dans le corps et qu'il fallait pas frotter à rebrousse-poil trop longtemps pour recevoir son reste. Ils venaient des vieux pays. L'un et l'autre avaient quitté père et mère et patrie, pour devenir son maître et refaire sa vie. Ah! quand il s'agissait de barauder de bord en bord d'un pays, ils avaient pas leur pareil à des lieues à la ronde. Comme ils avaient entendu parler des alentours où c'est qu'il y avait du bois en masse et des arbres assez hauts qu'on les coupait en mâts pour les vaisseaux du roi, ils sont arrivés au chenal, tard, un automne, avec, pour tout avoir, leur hache, et le paqueton sur le dos. Et dans l'idée de repartir au printemps. Seulement, pendant l'hiver, le grand s'est pris si fort d'amitié pour une créature qu'il a jamais voulu s'en retourner. Dans les commencements, ça demandait par rien que le courage d'un homme, mais celui d'une bonne femme ben vaillante avec, pour résister dans le pays : la rivière qui montait, tous les printemps, et qui lichait la maison, à chaque coup d'eau, quand elle la neyait pas. Tout était toujours à recommencer. Il s'est donc marié et c'est de même qu'on s'est enraciné au Chenal du Moine. L'autre Beauchemin s'est trouvé si mortifié qu'il a continué son chemin tout seul. » (*LS*, 155-156)

[211] « Petit! s'exclama le Survenant. Pas Beauchemin dit Petit? — Sûrement. Quoi c'est qu'il y a d'étrange là-dedans? — Ça me surprend parce qu'il y a eu des Petit dans notre famille. Sa grand-mère était une Petit. Serait-il du même sang que les Beauchemin? À cela, rien d'impossible. Et il en serait fier. » (*LS*, 157)

[212] Selon Jean-Pierre Duquette, « Didace idolâtre sa petite-fille et lui apprend à regarder la nature, lui-même ébahi par les spectacles de cet éveil à l'existence du monde. » J.-P. Duquette, « Marie-Didace » [En ligne].

[213] « Peu de temps après la mort d'Amable, Didace avait fait un testament en faveur de Marie-Didace. » (*MD*, 196)

l'expression dans son contexte pour comprendre qu'elle veut signifier par là tout le contraire de la symbolique habituelle associée au mouton, soit la docilité et le conformisme :

> [L]e héros, le champion de la maison, c'est le père Didace. À un an et demi, Marie-Didace le suit comme son ombrage. S'il passe la porte sans l'emmener, elle trépigne, se jette par terre.
>
> — Non, mais vous la voyez pas, la moutonne, qui fonce partout? Viens-t'en, moutonne. Laisse pe-père tranquille.
>
> — Elle se pâme! crie Phonsine affolée.
>
> Vivement le père Didace revient sur ses pas. Voilà la petite consolée.
>
> — Eh! Race de Beauchemin! (*MD*, 160)

Phonsine est rassurée à l'idée que sa fille soit différente d'elle : « Chaque fois que Phonsine voyait la petite ordonner les jeux ou tenir tête à tout le monde, elle se réjouissait de trouver dans sa fille les attributs qui lui avaient tellement fait défaut. "Elle s'amuse, se dit-elle, émue. À son âge, j'étais déjà inquiète." » (*MD*, 179-180)

Marie-Didace est une petite fermière entreprenante et capable. À preuve, lors du décès de l'Acayenne, sans comprendre précisément ce qui arrive (« Me-mère veut pas se réveiller. Elle me répond pas. Puis maman reste assise, sans grouiller, sur le bord du puits. » *MD*, 216), elle a assez de présence d'esprit pour aller chercher du secours, d'autant plus qu'« [i]l y a personne pour faire le train[214] » (*MD*, 216), selon ses mots. Sur les lieux du drame, quelqu'un demande : « Qui c'est qui va faire le train? Qui c'est qui va voir à tout? » (*MD*, 218) La réponse ne se fait pas attendre : « Une voix fluette partit du groupe : — Moi puis Tit-Côme[215]. — Cré petite Beauchemin! s'exclama Pierre-Côme plus ému qu'il ne voulait le paraître. » (*MD*, 218)

[214] L'expression « faire le train » signifie traire les vaches et, plus largement, prendre soin des animaux.
[215] Tit-Côme est le fils de Bernadette Salvail et d'Odilon Provençal, fils de Pierre-Côme Provençal, le voisin, l'éternel ami et rival de Didace Beauchemin. Dans l'attente « de posséder le vieux bien paternel », la famille

Outre la découverte du terroir, Marie-Didace doit aussi à son grand-père celle d'une des routes menant vers l'ailleurs : le fleuve. Ses promenades avec lui dans les environs du Chenal du Moine stimulent son imaginaire : « Marie-Didace battit des mains. Entre toutes les îles, elle aimait l'île à la Croix dont la pointe verte représentait à ses yeux la proue d'un bateau paré de verdure. » (*MD*, 170) Le chemin du Chenal du Moine est l'autre route menant au « vaste monde[216] » que découvre Marie-Didace, ce chemin par lequel le Survenant était arrivé chez les Beauchemin un soir d'automne (*LS*, 19). Allant chercher son grand-père pour le repas à la demande de l'Acayenne, l'aventureuse Marie-Didace choisit d'emprunter le passage le moins fréquenté, signe de sa témérité : « Plutôt que de passer par la barrière ouverte, Marie-Didace enfila avec difficulté la clôture entre les fils de fer. […] Sur la route, tout près, un léger attroupement se formait. L'enfant y courut, ses pieds nus faisant lever, par plaisir, le plus de poussière possible. » (*MD*, 164) Comme on l'a vu maintes fois dans les récits, tous genres et toutes époques confondus, le motif de la poussière sur la route est associé à la figure du cheval (« Aussitôt la petite jument rousse détala, un nuage de poussière à la suite, sur le chemin du Chenal du Moine. » *MD*, 188).

Fille de la terre, Marie-Didace est aussi fille du « vaste monde ». Comme l'exemple précédent le montre, son caractère nomade transparaît tôt dans sa vie, et la figure du cheval y est immanquablement associée. Phonsine en témoigne elle aussi à sa façon : « Si le mois de septembre peut donc arriver […], que j'vas donc vous l'entrer à la petite école! Là au moins elle trottera pas. » (*MD*, 169) À n'en pas douter, il s'agit bien d'une fille de la trempe du Survenant qui, le soir après l'ouvrage, prenait plaisir à se payer « une trotte » (*LS*, 37) sur la route menant à

---

d'Odilon s'est établie au Chenal du Moine. Tit-Côme et Marie-Didace, étant approximativement du même âge, se côtoient souvent, partage les mêmes jeux, etc. (*MD*, 164)

[216] L'expression le « vaste monde » revient comme un leitmotiv sous la plume de Guèvremont dans *Le Survenant* (*LS*, 110, 172) et dans *Marie-Didace* (*MD*, 73, 87, 112, 230).

Sorel. Mais là n'est pas tout, car en plus d'être une fille-cheval, Marie-Didace apprend tôt le rôle de cavalière, grâce encore une fois à son grand-père[217] :

> Pe-père : un gros parler fort, un visage plein de piquants. […] … un pied magique qui soulève l'enfant dans l'espace
>
> Petit trot,
>
> Gros trot,
>
> Petit galop,
>
> Gros galop,
>
> … deux grandes mains qui la hissent au plafond. (*MD*, 161)

Ce désir de liberté de Didace[218] — liberté qu'incarnait le Survenant[219] à ses yeux de plusieurs façons —, il le partage avec sa petite-fille : « Pe-père : deux grands bras qui l'emportent à l'autre bout du monde… » (*MD*, 161) S'il ne sait pas nager, Didace Beauchemin sait naviguer, « en plein comme les coureurs des bois » (*LS*, 155), précise le Survenant. Du propre aveu de Didace, il est vrai que « [l]es premiers Beauchemin de [leur] branche tenaient pas en place » (*LS*, 155). Son besoin d'évasion se fait sentir à plusieurs reprises dans *Le Survenant*, comme le montrent les scènes de chasse au canard[220]. On en retrouve encore des signes dans *Marie-Didace*, par exemple

[217] Nous retrouvons une scène semblable dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais* d'Anne Hébert : Aurélien, en homme-cheval, porte sa petite Clara sur ses épaules, dans la posture de la cavalière : « Aurélien emmenait sa fille partout avec lui […]. […] Parfois, il se décidait à aller au village, faire des courses, sa fille sur son dos, bien ficelée dans la veste bleue déteinte, les manches nouées sous le menton d'Aurélien. » Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais. Récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », [1995] 1998, p. 11-12.

[218] « Comme dans *Maria Chapdelaine* et *Menaud, maître-draveur*, Germaine Guèvremont construit son intrigue sur l'opposition entre les nomades et les sédentaires. Didace Beauchemin incarne la permanence et la durée. Héritier du patrimoine, il est profondément enraciné dans son milieu et très attaché à la terre qu'il vénère, car elle offre des compensations même si elle est exigeante. Parmi celles-ci, il y a la chasse et la pêche, que Didace pratique même en temps prohibé, désobéissance qui traduit bien ce constant besoin de liberté qui le ronge. Didace refuse toute soumission, que ce soit aux êtres ou aux choses; il veut être libre. » A. Boivin « Le Survenant ou la fin de la société rurale d'ancien régime », p. 93.

[219] « La liberté. C'est toutefois le Survenant qui l'incarne. Comme François Paradis, l'aventurier et le coureur de bois, il est un véritable héros mythique […]. » A. Boivin « Le Survenant ou la fin de la société rurale d'ancien régime », p. 93.

[220] G. Guèvremont, *Le Survenant*, p. 24-25, 27, 29, 67-69, 105, 129, 213-214…

dans l'épisode de fenaison où il réagit d'une manière non orthodoxe à l'approche d'un orage. Sa femme l'Acayenne l'interpelle « d'une voix irritée » (*MD*, 183) :

> — Didace, tu vas pas abandonner le moulin à faucher? Tu vas pas laisser les foins. Les foins passent avant tout.
>
> — Les foins, les foins! On attend pas après pour manger. Je m'en vas à la chasse. C'est ça qui est la vie. Que l'yâble emporte les foins!
>
> Il hissa Tit-Côme sur un cheval, Marie-Didace sur l'autre, et, Ponsine à la suite, ils se dirigèrent vers la maison. (*MD*, 183)

Après s'être retrouvée à cheval en imagination, voilà que la petite fait corps avec une monture réelle, et pas n'importe laquelle : une Grise… tournant le dos à la terre paternelle! Alors que les femmes du Chenal du Moine s'attendaient à ce que l'enfant de la chétive Phonsine ne soit rien de plus qu'un « petit chat[221] », c'est d'une fille-cheval et d'une cavalière dont elle avait accouché, à l'image de son « père spirituel[222] » le Survenant, lui qui admirait ce type de femmes tout autant qu'il admirait les cow-boys, comme nous le montre l'extrait suivant. À l'annonce de la venue d'un cirque à Sorel, ce dernier s'extasie :

> Un cirque! Le Survenant regarder défiler en soi la parade, au son de fanfares claironnantes : des bouffons tristes en pirouettes, les paupières fendues horizontalement d'un trait de *khôl*. Une cavalcade de *cow-boys*. Un nain malmène le géant. Des écuyères, la taille sanglée dans des oripeaux aux couleurs impossibles, sourient, sur des chevaux qui se cabrent. Grimpée sur un carrosse rose et tout doré qu'on a assurément dérobé à un conte de fées, la reine de la voltige envoie des baisers. Puis ondule la longue vague grise des éléphants à la queue-leu-leu [*sic*]. Un phoque savant et vertical, dans sa robe luisante, cherche à faire la belle. Les singes à panache et à veston bigarré jouent des tours au lion. Toute la jungle. Et le *Far West*. L'Asie. L'Afrique. Le monde. Le vaste monde. Et puis la route… (*LS*, 172. L'auteur souligne.)

[221] « Sainte bénite, c'est sûrement un petit chat qu'elle aura. Elle est grosse comme rien. » (*MD*, 128) Sans n'être que chatte, elle le sera très certainement : « Les yeux mi-clos, comme une petite chatte, toute à sa vie secrète » (*MD*, 163). À noter que les femmes les plus émancipées de la quatrième série culturelle à venir seront souvent porteuse d'une double série de traits, d'une part ceux du chat, la félinité étant signe de sensualité, d'autre part ceux de cheval, la fougue et l'impétuosité de celui-là, signe de volonté et de force de caractère. Nous y reviendrons.

[222] R. Major, « *Le Survenant* et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », p. 440.

Tout ce qui a été révélé sur le compte de Marie-Didace jusqu'à présent nous permet d'affirmer que, même si elle est fille de la terre, cette Marie-Didace chevauchant le cheval de trait a beaucoup plus en commun avec les « écuyères » de ce cirque (qui utilisent elles aussi des chevaux lourds la plupart du temps) qu'avec les Maria Chapdelaine du régionalisme.

Dans « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », Micheline Cambron a fait le relevé des comparaisons et des métaphores dans *Le Survenant*, ce qui lui a permis de constater qu'« [u]ne écrasante majorité des comparants renvoient à la nature environnante[223] ». Elle explique : « Plutôt que d'élargir les dimensions de l'univers référentiel grâce au réseau métaphorique, il semble bien que Germaine Guèvremont ait cherché à le contenir dans les limites exactes de l'expérience quotidienne au Chenal du Moine[224]! » Si Guèvremont évoque les « chemins et […] voies d'eau[225] », ils sont vite récupérés selon elle dans l'espace de l'ici et du même à titre de décor (par exemple, la remontée du fleuve par les paquebots n'est ni plus ni moins qu'un marqueur temporel dans la diégèse du récit). Une seule brèche dans cet univers référentiel homogène : l'intrusion du thème du cirque, qui renvoie à l'idée du « vaste monde »[226], créant du coup un effet d'« altérité radicale[227] ». Cependant, elle demeure pratiquement inerte puisque « dans l'ordre romanesque », cette altérité ne s'accompagne pas d'« un surcroît de mots permettant l'évasion ». D'après Cambron, « [s]eul le Survenant, appelé qu'il est par la grand'route, participe d'autres univers référentiels, celui de Gargantua, celui des troupeaux d'oies sauvages et des pays nouveaux[228] ». Celui des chevaux sauvages aussi, pourrait-

[223] M. Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », p. 28.
[224] M. Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », p. 29.
[225] M. Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », p. 30.
[226] « Ce vaste monde fait irruption dans le roman dans un segment de la diégèse : c'est le passage du cirque à Sorel. » M. Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », p. 29.
[227] M. Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », p. 30. Les deux autres citations se trouvent à la même page.
[228] M. Cambron, « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », p. 30.

on dire également après la lecture de la scène de la capture du Blond sur la commune, ce cheval qui ressemble peu à une Grise et qui partage avec le Survenant les traits sémantiques /désir de liberté/ et /capacité de se soustraire à l'emprise d'autrui/ (momentanée pour le cheval; permanente pour l'homme), pour ne nommer que ceux-là. À la lumière de notre analyse qui porte également sur le deuxième roman, nous pouvons apporter une nuance à la conclusion de Cambron en ajoutant que le personnage de Marie-Didace participe tout autant que le Survenant à « d'autres univers référentiels », à celui du cirque indirectement, comme nous venons de le voir, lui-même renvoyant à celui du « *Far West* » (*LS*, 172). Trottant sur la route du Chenal du Moine dans un tourbillon de poussière ou voyageant « dans l'espace » (*MD*, 161) au « [g]ros galop » sur le « pied magique » (*MD*, 161) de Pe-père, Marie-Didace est certainement aussi *cheval* et aussi *cavalière* que le « Grand-dieu-des-routes » (*LS*, 65), lui que l'on a associé à l'image d'un cheval récalcitrant en liberté (le Blond) ou, pour reprendre l'expression de Monge, le cow-boy héroïsé de Constantin-Weyer, à celle de « casseurs[229] » d'homme-chevaux sauvages (épisode de la lutte où le « claille » affrontait le « percheron » à la fête foraine),.

Résumant l'intrigue de *Marie-Didace*, Jean-Pierre Duquette écrivait : « Il ne reste donc plus du clan Beauchemin que la petite Marie-Didace; avec cette fillette, le nom s'éteint à jamais[230]. » Il est vrai qu'il n'y aura pas de suite substantielle à ce deuxième roman[231]. Mais

[229] « Pour l'ébahissement de cette famille fermière, nous débourrâmes, ou — pour employer l'argot du cow-boy — nous "cassâmes" les deux rouans. » M. Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, p. 39.
[230] J.-P. Duquette, « Marie-Didace » [En ligne].
[231] Qu'arrivera-t-il par la suite à Marie-Didace? À ce sujet, on sait peu de choses : « Un dernier volet devait compléter la trilogie; seul un chapitre, "le Plomb dans l'aile", parut dans les *Cahiers de l'Académie canadienne-française* (n° 5, 1959). […] Quelques jours seulement séparaient la fin du *Survenant* du début de *Marie-Didace.* Une quinzaine d'années ont passé entre les dernières pages de ce roman et l'unique chapitre connu de l'œuvre suivante : de l'automne 1917, nous voici à l'automne 1931. Marie-Didace, orpheline, a vingt ans; elle quitte le Chenal du Moine et Angelina Desmarais qui l'avait recueillie à la mort de sa mère. Cherchant du travail, elle va se présenter au *Journal de Sorel* où il y a peu de chances qu'on l'embauche : la crise économique sévit encore, des chômeurs, allongés par terre, la regardent passer. Accaparée par l'adaptation de ses deux premiers romans pour la radio et la télévision, à partir de 1951, Germaine Guèvremont n'eut sans doute plus le loisir de songer davantage à ce troisième volume de l'œuvre. » J.-P. Duquette, « Marie-Didace » [En ligne].

qu'importe, car le coup d'envoi est donné et là réside l'important. Après plus d'un centenaire de Grise attelées conduites par des hommes, Germaine Guèvremont fait de sa jeune héroïne le prototype d'un nouveau personnage des lettres canadiennes-françaises, celui de la femme émancipée, volontaire jusqu'à en être rebelle, une femme prête à chevaucher dans le « vaste monde », en témoigne sa posture de cavalière mise en scène à deux reprises. Riches de ces figurations chevalines novatrices, d'autres écrivains poursuivront l'élaboration de ce nouvel archétype équin dans le contexte de la quatrième série culturelle.

En dépit de ces nouvelles images qui nous sont données à voir dans *Le Survenant* et dans *Marie-Didace* et qui rompent avec la tradition régionaliste, force est d'admettre avec plusieurs critiques que nous sommes en présence d'une esthétique traditionnelle. À ce sujet, Madeleine Ducrocq-Poirier écrivait :

> Pour être différent, ce roman eût dû renouveler la technique de son genre. *Marie-Didace* pose à ce sujet le problème de nouvelles techniques romanesques pour le roman canadien de langue française qui, en 1947, n'ayant modifié que son objet, accusait encore son impuissance à sortir du champ clos de ce que l'on appelait déjà pour le périmer « le roman traditionnel », scrupuleusement conforme à l'ordre spatio-temporel décidé a priori par le romancier[232].

Ainsi, les nouveautés sur le plan de la représentation du cheval ne doivent pas faire oublier l'abondante quantité de scènes actantielles-types, principalement de transport hippomobile des personnages de la famille et de la paroisse (surtout dans *Marie-Didace* dont on a dit qu'il était de moindre qualité que *Le Survenant* étant donné sa forte teneur régionaliste[233]). En somme, si la modernité y est annoncée, elle n'est pas encore advenue…

[232] Madeleine Ducrocq-Poirier, *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958 : recherche d'un esprit romanesque*, Paris, Nizet, 1978, p. 490-491.
[233] Au sujet de Marie-Didace, Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge écrivent : « Ce second roman n'a pas les qualités du premier, ni dans l'écriture nettement plus traditionnelle, ni dans la composition des personnages. » M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 250.

En conclusion, retenons de ces quelques œuvres produites au Québec à partir des années 1930 (*Menaud, maître-draveur*, *Nord-Sud*, *Les engagés du Grand Portage*, *Le Survenant*, *Marie-Didace*, « La vache morte du canyon », *L'or maudit)*, étudiées à la lumière du roman *Un homme se penche sur son passé*, qu'elles augurent une nouvelle ère marquée par un affranchissement de l'imaginaire par rapport au code régionaliste. En cela, elle annonce les changements profonds à venir dans la société québécoise. Qu'il s'agisse du thème du cheval épris de liberté (celui du *Far West* ou du Chenal du Moine), du personnage de l'enfant jouant au cavalier et au cheval avec un parent, de la création d'entités anthropomorphes aux allures chevalines fougueuses (homme/femme-cheval), la figure du cheval rénovée, en transcendant l'univers référentiel naturalisant homogène et en accédant à une foule de réalités et de valeurs vivifiantes qui se trouvent éparses dans le « vaste monde », permet à l'imaginaire d'ouvrir grand ses horizons. Cette nouvelle donne littéraire, tout comme la prolifération de métaphores bestiales connotant négativement l'image traditionnelle du peuple canadien-français (mouton docile/apeuré, bœuf abruti/dévergondé), laissent transparaître les fantasmes d'une société avide de se réinventer sur le plan identitaire et culturel.

6.2 Chapitre 3 – Le joual

6.2.1 Annexe 3.1 : Prototype du « joual » narrativisé : Rossus, le « débris équestre » d'Arthur Buies

Né à Montréal, élevé à Rimouski par les seigneuresses ses grand-tantes, éduqué dans divers collèges de la province (Sainte-Anne-de-La-Pocatière, Nicolet, Québec) puis expulsé et envoyé chez son père en Guyane anglaise, et presque aussitôt refoulé en Europe, l'indiscipliné Arthur Buies (1840-1901) vit quelques aventures rocambolesques pendant un séjour de six ans à

l'étranger[234] avant de revenir au pays comme franc-tireur[235]. Essayiste et journaliste imbu des idéaux de liberté de pensée et d'expression de la jeune France républicaine, il s'investit au sein de l'Institut canadien de Montréal, donne des conférences, collabore à des périodiques, en fonde quelques autres[236]. Parmi ceux-ci, *La Lanterne canadienne* (1868-1869), hebdomadaire éphémère qui rendra l'âme après quelques mois de parution seulement (27 semaines précisément), constitue l'une des pièces maîtresses de son œuvre de polémiste. Il y dépeint irrévérencieusement l'évêque de Montréal Mgr Ignace Bourget (1799-1885) « entrant dans la Ville éternelle [Rome] monté sur un mulet et portant un bonnet d'âne[237]! » Dans un autre passage, Buies rapporte avec un humour caustique un entrefilet déniché dans le *Nouveau-Monde* faisant le récit de la visite de l'ecclésiastique montréalais au chef-lieu du catholicisme à l'occasion d'une messe spéciale : « On vient de bénir à Rome les chevaux, les moutons et les ânes ayant à leur tête l'évêque de Montréal que son émotion étouffait, et qui n'arrivait que de temps à autre à faire entendre ces mots entrecoupés, mais sympathiques : "Révérendissimes bêtes... Chères ouailles..."[238] »

[234] Étudiant à Paris où il échoue quatre fois le baccalauréat, volontaire dans la campagne de Sicile sous les ordres de Garibaldi luttant contre les zouaves pontificaux, etc.

[235] Les données biographiques et bibliographiques présentées ici sont tirées de diverses sources : Réginald Hamel, John Hare et Paul Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* [En ligne]; G.-André Vachon, « Arthur Buies, écrivain », *Études françaises* [En ligne], vol. 6, n° 3, 1970, p. 283-296, https://id.erudit.org/iderudit/036447ar (page consultée le 6 décembre 2016); Francis Parmentier « La lanterne canadienne », dans Pierre Hébert, Yves Lever et Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Éditions Fides, Montréal, 2006, p. 377-380; Frédéric Desjardins, « Arthur Buies : combats et réalisations d'un grand essayiste », *Québec français* [En ligne], n° 143, 2006, p. 50-52, https://id.erudit.org/iderudit/49491ac (page consultée le 10 décembre 2016); Victor-Lévy Beaulieu, « Arthur Buies, le Québec et le Bas-du-Fleuve », *Liberté* [En ligne], vol. 50, n° 4, novembre 2008, p. 30-38, https://id.erudit.org/iderudit/34701ac (page consultée le 24 février 2018).

[236] « Buies s'engage résolument du côté de l'Institut canadien de Montréal, y donne des conférences, en est élu le secrétaire correspondant une première fois en 1863, en assume la vice-présidence en 1865 et collabore régulièrement au Pays. » F. Parmentier, « La lanterne canadienne », p. 377.

[237] V.-L. Beaulieu, « Arthur Buies, le Québec et le Bas-du-Fleuve », p. 33.

[238] Arthur Buies, *La lanterne canadienne*, [Éd. originale : Montréal, Imprimerie « le Pays», 17 septembre 1868-18 mars 1869; 1884], dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 151, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, 1884). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LLC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

À son avis, ce genre de « pratiques *pieuses et pleines d'intelligence* » (l'auteur souligne) ne sont qu'un « amas d'inepties propres à arrêter court un troupeau de buffles au grand galop » (*LLC*). Il s'amuse à citer le chroniqueur français qui donne quelques précisions sur la célébration du jour de la Saint-Antoine : « "Tous les cochers de Rome veulent faire bénir leurs chevaux, les mules du pape elles-mêmes viennent les premières recevoir cette bénédiction. (Pour donner le bon exemple, ajoute Buies.)" » (*LLC*) À cette occasion, « "[o]n couvre de fleurs ces pauvres bêtes sans intelligence, et […] un prêtre […] récite les prières accoutumées de la bénédiction" » (*LC*). Buies mentionne ensuite la pratique sacrificielle impliquant deux innocents agnelets lors de la fête de sainte Agnès célébrée par le cardinal Barilli. Alors qu'on s'affaire à la sacristie « "à les rendre *dignes de l'honneur* qui les attendait" » (l'auteur souligne), les curieux s'attroupent pour caresser les saintes bêtes :

> Jamais mortel ne reçut plus de caresse dans toute sa vie que ces deux petits moutons n'en reçurent dans une heure. Les mains délicates et blanches de la Romaine à l'œil brillant, de l'Allemande au regard langoureux, de l'Américaine à l'air insouciant, de la belle Anglaise à la blonde chevelure, toutes ces mains innocentes passèrent successivement sur le dos de ces deux petits princes qui, tout émerveillés de tant de politesse et ne sachant comment remercier ces estimables demoiselles, remuaient *la...* (oui on comprend; c'est ce que les dévots « aux petits manteaux » remuent si souvent) et faisaient entendre ce cri si vibrant des *gens* de leur espèce, (et de votre espèce) mais[239]!...

On en conclut que chez Buies, l'évêque s'apparente à un spécimen de la famille des *equus asinus* et que le peuple dévot soumis aux rites sacrés appartient à l'« espèce » des agneaux sanctifiés et, occasionnellement, sacrifiés pour le bien de tous. Mgr Bourget qui « a le bras long[240] » et « aime bien faire manger dans sa main » lui tient forcément rigueur de ne pas venir moutonnement lécher le creux de sa paume pontificale. Il est vrai que Buies avait l'attitude

[239] A. Buies, *La lanterne canadienne* [En ligne]. Le chroniqueur souligne tandis que Buies commente entre parenthèses.
[240] V.-L. Beaulieu, « Arthur Buies, le Québec et le Bas-du-Fleuve », p. 33. La prochaine citation se trouve à la même page.

frondeuse, qu'il « s'[était] acquis une réputation de polémiste acharné, d'iconoclaste impénitent et même de mangeur de curé[241] », pour reprendre l'expression sulfureuse de Kenneth Landry. Comme le souligne Francis Parmentier dans le *Dictionnaire de la censure au Québec*,

> Buies n'a guère de difficulté à relever *les âneries* glanées dans les journaux conservateurs, car c'est contre eux surtout qu'il va polémiquer. Néanmoins, *La Lanterne canadienne*, comme son nom l'indique, entend aussi éclairer ses lecteurs, les encourager dans la voie du progrès intellectuel. Buies se veut le prophète du progrès, l'apôtre d'un nouvel âge, celui de la science et de la raison. Avec une naïveté touchante et un admirable courage, il se donne pour mission de libérer le peuple québécois de la peur et de l'ignorance. Ou encore, comme il l'annonce d'entrée de jeu : « J'entre en guerre ouverte avec toutes les stupidités, toutes les hypocrisies, toutes les infamies; c'est-à-dire que je me mets à dos les ¾ des hommes, ce qui est lourd. »[242]

En définitive, les positions anticléricales[243] et le ton irrévérencieux de Buies lui vaudront d'être sacrifié sur l'autel, mais pas pour les mêmes raisons que les doux et blancs agneaux du cardinal Barilli. Le journal *La Lanterne canadienne* est censuré (1868-1869) et meurt de sa belle mort après la parution de la dernière livraison datée du 18 mars 1869; il sera officiellement condamné lors de sa réédition en volume en 1886[244]. Sous les apparences d'une gaité débordante et luronne, la prose de Buies, tout en étant exaltée, n'est cependant pas exempte d'une certaine angoisse[245], selon Léopold Lamontagne, l'un de ses biographes. Cela ne peut surprendre. Se tenir debout devant un géant exige une certaine dose de courage, d'autant plus que Buies était l'un des rares

---

[241] Kenneth Landry, « La lanterne canadienne », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome I : Des origines à 1900* [En ligne].

[242] F. Parmentier, « La lanterne canadienne », p. 377-378. La citation est d'Arthur Buies, *La lanterne canadienne*. Nous soulignons.

[243] Selon Frédéric Desjardins, Buies « accusera [le clergé et ses alliés] de garder délibérément les Canadiens français dans l'ignorance afin de les maintenir sous son pouvoir. » F. Desjardins, « Arthur Buies : combats et réalisations d'un grand essayiste », p. 51.

[244] « La consigne du silence qu'observe dans un premier temps la presse conservatrice fait bientôt place aux attaques perfides, puis aux admonestations, aux menaces, et enfin aux sanctions. » (F. Parmentier, « La lanterne canadienne », p. 378) « [C]'est Mgr Taschereau […] le 7 juin 1886 […] qui prend la décision de condamner par le mandement du 8 novembre 1886 adressé aux curés du diocèse de Québec, la nouvelle édition de *La Lanterne* […]; il condamne du même coup, mais *a posteriori*, les éditions de 1868-1869. » (*Ibid*, p. 380)

[245] Léopold Lamontagne [*Arthur Buies, un homme de lettres*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1957], dans R. Hamel, J. Hare et P. Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne].

« irréductibles[246] » de son siècle à vouloir relever le défi de la contestation jusqu'au bout[247]. Dans les années 1870, il n'aura d'autre choix que de modérer ses ardeurs de libertaire. Il voyage, écrit des chroniques divertissantes pour le compte du *Pays,* de *l'Opinion publique,* de *la Minerve* et du *National*[248]. En 1879, sa rencontre avec le curé François-Xavier Antoine Labelle, « prêtre énergique, bâtisseur plutôt éloigné des questions doctrinales[249] », semble changer radicalement le cours de sa destinée[250]. Tout en poursuivant sa collaboration avec de nombreux périodiques, il s'attachera surtout au fil des deux décennies suivantes à promouvoir la colonisation dans « une œuvre géographique et patriotique[251] ».

[246] Jean-Pierre Tusseau, « La fin "édifiante" d'Arthur Buies », *Études françaises* [En ligne], vol. 9, n° 1, 1973, p. 52, https://id.erudit.org/iderudit/036537ar (page consultée le 10 décembre 2016).

[247] « Il faut porter à son pays un dévouement intense comme l'est le mien pour entreprendre cette campagne qui, après tout, ne me rapportera que des récriminations, des protestations, peut-être même des invectives, et, à coup sûr, de l'ingratitude; mais j'ai appris, dans le cours d'une carrière qui se compte déjà par quelques états de service, à ne jamais me laisser détourner d'un but à atteindre, quand ce but est légitime, louable, et mérite les efforts qu'on fait pour l'atteindre. » Arthur Buies, dans V.-L. Beaulieu, « Arthur Buies, le Québec et le Bas-du-Fleuve », p. 38.

[248] René Audet définit la « chronique » en ces termes : « Regroupant une production disparate de textes généralement courts où le ton du commentaire prime, la chronique pourrait se définir simplement par l'idée de prose périodique. » Selon lui, « l'essai sous forme de chronique rejoint […] un très large public, occupe les créneaux visuels parmi les plus vendeurs dans les journaux et fidélise leur lectorat. Par la valorisation qu'apporte la publication en livre, la chronique tend également à voir modifiée sa relation à l'essai, la petite sœur populaire se voyant promue "littérature" au même titre que l'essai […]. » (René Audet, « À propos du feuilleton idéel (la chronique comme pratique de l'essai) », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe, *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques », 2004, p. 48) Arthur Buies était conscient de l'aspect « populaire » de ce type particulier de prose essayistique lorsqu'il écrivait dans sa préface à l'édition de 1884 de ses *Chroniques* : « Obligé de renoncer aux honneurs, je me suis jeté dans les bras de cette grande impudique qui s'appelle la popularité, et j'y reste, m'enivrant de plus en plus tous les jours de ses amours grossiers, mais sincères, et ne pouvant m'arracher aux voluptés étranges qu'elle me prodigue, et qui réconfortent plus encore qu'elles ne débilitent. »

[249] F. Parmentier, « La lanterne canadienne », p. 380.

[250] « [Le] curé Labelle de Sainte-Adèle, dont il est devenu le secrétaire, l'engage comme agent général de la colonisation au service de la Commission des terres publiques. C'est dans l'exercice de cette fonction que Buies écrit une dizaine de monographies sur le Témiscamingue, l'Outaouais supérieur, le Saguenay, le Témiscouata et les comtés de Rimouski, de Matane et de la Matapédia. » V.-L. Beaulieu, « Arthur Buies, le Québec et le Bas-du-Fleuve », p. 35-36.

[251] R. Hamel, J. Hare et P. Wyczynski, *Dictionnaire des auteurs […]* [En ligne]. Au sujet de cette partie de son œuvre, Frédéric Desjardins écrit : « Le nouvel "agent général de la colonisation" publiera plusieurs monographies vantant les mérites des régions qu'il explorera. Du *Saguenay et la Vallée du Lac-Saint-Jean* (1880) à *L'Outaouais supérieur* (1889) en passant par *La Vallée de la Matapédia* (1896), toutes les études qu'il fera paraître dépeindront un territoire vierge et majestueux regorgeant de richesses insoupçonnées. Quoique ces écrits (une quinzaine entre 1880 et 1900) soient des instruments de propagande, il n'en demeure pas moins qu'étant rédigés dans un style exemplaire, une fois de plus, ils démontrent les talents descriptifs et narratifs de Buies. » F. Desjardins, « Arthur Buies : combats et réalisations d'un grand essayiste », p. 52.

Ce présumé assagissement tardif de l'« enfant terrible[252] » doit cependant être envisagé avec circonspection, écrit Jean-Pierre Tusseau : « Les biographes et critiques de Buies ont toujours, semble-t-il, voulu considérer sa collaboration avec le curé Labelle comme une "conversion", un définitif retour au bercail de la brebis égarée […][253]. » Dans son article intitulé « La fin "édifiante" d'Arthur Buie », Tusseau infirme cette hypothèse. Sans remettre en cause l'épisode du curé Labelle, il le replace dans le contexte socio-politique de l'époque. Cette collaboration recelait d'avantages pécuniaires que ne pouvait se permettre de refuser un Buies faisant désormais cavalier seul à la suite du démantèlement de l'Institut canadien de Montréal[254] et de la chasse aux sorcières que menait le clergé contre tous ses membres[255]. Selon Tusseau, « [l]es "rechutes[256]" sont trop fréquentes et surtout trop cohérentes, trop orientées, pour qu'il ne soit pas frauduleux de parler de conversion vers 1880[257] ».

---

[252] J.-P. Tusseau, « La fin "édifiante" d'Arthur Buies », p. 46.

[253] J.-P. Tusseau, « La fin "édifiante" d'Arthur Buies», p. 45.

[254] Au sujet de la fermeture de l'« Institut canadien de Montréal » fondée en 1844, Yvan Lamonde écrit : « L'Institut présente une dernière conférence publique le 24 avril 1871 et ferme sa bibliothèque, encore fort active, en 1880. […] Cette résistance de quelque 25 ans de l'IMC aux efforts d'intimidation de l'Église catholique de Montréal représente la tentative la plus cohérente et la plus soutenue d'empêcher une cléricalisation de part en part de la culture et de la société montréalaises, voire québécoises au XIX^e^ siècle. » Yvan Lamonde, « Institut canadien de Montréal », dans P. Hébert, Y. Lever et K. Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec […]*, p. 363.

[255] « Coderre, Papineau fils, Joseph Doutre et Wilfrid Laurier, tous membres de l'Institut canadien, tentent de ramener M^gr^ Bourget à des sentiments plus modérés. Peine perdue : celui-ci publie lettre sur lettre, toujours "sur les erreurs du temps", tandis que Pie IX adresse au monde l'encyclique *Quanta cura* et le *Syllabus errorum* (1864). Cinq ans plus tard, l'annuaire de l'Institut canadien est mis à l'Index par le Saint-Office, et l'interminable "affaire Guibord" commence à défrayer la chronique. L'institut perdra, un à un, ses membres les plus influents. Antoine-Aimé Dorion comprend, le premier, que le libéralisme est désormais incompatible avec la poursuite d'une carrière politique. La dernière défection est celle de [Wilfrid] Laurier, en 1877 : en reniant ses anciennes convictions, il blanchit le parti "libéral" et lui assure l'appui du clergé et des masses populaires. Restent Dessaules, qui va bientôt s'exiler, et Buies, qui est sur le point de rencontrer le curé Labelle. » G.-A. Vachon, « Arthur Buies, écrivain », p. 285-286.

[256] Jean-Pierre Tusseau identifie trois présumées « rechutes » : « Il faut donc chercher à ces trois faits : l'"Évocation", la réédition de *la Lanterne*, la collaboration au *Canada-revue*, une raison commune, c'est-à-dire renverser l'hypothèse inverse. Faire taire un peu la morale et le souci d'édification, pour s'attacher aux textes de Buies, et les accepter tels qu'ils sont, quitte à remettre en cause la "conversion" de la brebis égarée. » (J.-P. Tusseau, « La fin "édifiante" d'Arthur Buies », p. 49) Cinq ans plus tard, Laurent Mailhot accrédite cette thèse dans son introduction à une anthologie de Buies : « *Il réimprime sa* Lanterne*, non expurgée, en 1884. Il célèbre ses amis de l'Institut canadien dans* Une évocation *(conférence de 1883) et* Réminiscences*. En 1893, un an après la condamnation de l'hebdomadaire par M^gr^ Fabre, Buies fait paraître un réquisitoire anticlérical "Interdictions et censures" dans* Canada-Revue*. Il ne s'agit pas de "rechutes" mais de fidélité et de cohérence*. » Laurent Mailhot, *Anthologie d'Arthur Buies*, textes présentés par Laurent Mailhot, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. « Textes

En somme, sa collaboration avec le curé Labelle ne peut faire oublier les profondes convictions libérales qui l'habitèrent tout au long de sa vie et qui remontent aussi loin que le collège même « où règn[ait] selon lui une sorte d'obscurantisme médiéval[258] », soulignent Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. C'est parallèlement à ce précoce éveil de sa conscience critique qu'apparaît chez Buies le désir de se faire écrivain[259]. Malgré la précarité qu'entraînait une vie au service de la plume, il ne la désavoua jamais : « Personnage connu, il n'a pourtant aucun titre de gloire, aucune œuvre majeure à faire valoir : il aura été, selon sa modeste expression, un "chroniqueur éternel"[260]. » Cependant, précisent encore Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, « la chronique, chez Buies, appartient bel et bien à la littérature », idée que partage Frédéric Desjardins : « Bien que Buies ait toujours considéré ses *Chroniques* comme "une œuvre de jeunesse, imprévue, fortuite […]", il n'en demeure pas moins que celles-ci apparaissent aujourd'hui comme étant la portion littéraire de son œuvre[261]. » C'est à ce titre qu'il faut considérer « La dernière étape : le Lac-Saint-Jean », chronique inspirée par l'une des escapades estivales de Buies en pays de colonisation. À ce propos, Louis-Jean Thibault écrit :

---

et documents littéraires », 1978, 250 p., dans [s.a.], « 1- Un homme venu du dix-neuvième : Arthur Buies », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 13, 1979, p. 68, https://id.erudit.org/iderudit/40444ac [page consultée le 10 décembre 2016]. L'auteur de l'article « Un homme venu du dix-neuvième » souligne.

[257] J.-P. Tusseau, « La fin "édifiante" d'Arthur Buies », p. 52. À ce sujet, on peut lire dans *Lettres québécoises* : « On a cru, on a voulu croire qu'au moment où Buies acceptait de travailler avec le curé Labelle, il venait de se convertir et de rentrer dans le sein de l'Église. Il y aurait eu un brusque virage dans sa vie. Je n'ai jamais cru ces belles histoires et M. [Laurent] Mailhot ne semble pas y croire non plus. Pourquoi Buies se serait-il converti? Il avait toujours été profondément plus chrétien que tous les catholiques de l'époque. Et il n'avait aucune raison de cesser d'être anti-clérical. Buies savait que cette religion qu'on pratiquait autour de lui n'avait rien à voir avec l'enseignement du Christ. Mais on l'a honni, on a voulu le faire passer pour le dernier des derniers. » [s.a.], « 1- Un homme venu du dix-neuvième : Arthur Buies », p. 68.

[258] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 91.

[259] Le désir de devenir un écrivain célèbre est exprimé un peu plus tardivement : « "Je te promets d'être le plus grand écrivain de mon siècle avant trois ans", écrivait en 1867 Arthur Buies à sa sœur (p. 79). Cette promesse, faite par un jeune idéaliste de vingt-sept ans, a été le point d'ancrage d'une vie marquée certes, comme toutes les vies, par des contradictions et des faiblesses, mais dont la passion fondamentale est restée l'écriture. » Michel Gaulin, « "La passion de l'écriture" Ouvrages recensés : Arthur Buies, *Correspondance (1855-1901)*, édition préparée, présentée et annotée par Francis Parmentier, Montréal, Guérin littérature, 1993, 348 p. […] », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 71, 1993, p. 57, https://id.erudit.org/iderudit/38335ac (page consultée le 6 décembre 2016).

[260] M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 91. La prochaine citation se trouve à la même page.

[261] F. Desjardins, « Arthur Buies : combats et réalisations d'un grand essayiste », p. 52.

> Cet intérêt pour la géographie se manifeste avec plus de vigueur au moment où Buies amorce la rédaction de ses chroniques, qui seront au cœur, à partir de 1870, de ses activités littéraires. L'écrivain, ennemi de la torpeur et de la léthargie, s'établie à Québec, mais voyage beaucoup. Jusqu'à la fin de sa vie, il ne cessera de sillonner le territoire québécois, d'en interroger les moindres parcelles afin d'accroître, comme il l'écrit, son "fonds de connaissances", fonds qui constitue un mélange d'impressions sensorielles et de questionnements sur la manière dont son peuple habite et gouverne les lieux, et ce, au sens politique le plus large qui soit[262].

Le commentaire de G.-André Vachon rejoint celui de Thibault en lui donnant cependant une coloration chevaleresque : « En 1871, [Buies] parcourt la Côte Nord et le Saguenay […]. Voyages d'agrément? Expéditions plutôt; voyages de découverte et de reconquête[263]. » Reconquête symbolique par l'écriture à tout le moins, d'un territoire national qui se meurt, faute d'être suffisamment aimé et développé, selon Buies :

> C'est à cette agonie, agonie de lui-même, que le peuple de notre province assiste depuis vingt-cinq ans. Il a vu une à une ses plus belles régions s'appauvrir et se dépeupler […]. La vallée du Saguenay, si brillante de promesses, il y a quelques années à peine, maintenant se dépeuple, languit et mesure, dans un abandon douloureux, ce qui lui reste de forces pour retarder sa chute[264].

Le peuple, à l'image de l'espace appauvri dans lequel il vivote, est de son point de vue tout aussi agonisant :

> Nous sommes, nous, un peuple ancien. Tout est vieux en Canada, les villes, les campagnes, les mœurs, le langage; tout y est pénétré de l'antique et a la senteur lointaine d'un monde dès longtemps disparu. Nous parlons et vivons comme des ancêtres; en maints endroits des souvenirs déjà séculaires attestent une vie, une histoire, des traditions dont nous n'avons fait qu'hériter, et qui sont maintenues par des coutumes pour ainsi dire invariables… Le Bas-Canada est le vieux monde dans l'ancien, le vieux monde resté passif au milieu des secousses modernes[265]…

---

[262] Louis-Jean Thibault, « Paysagiste », *Liberté* [En ligne], vol. 50, n° 4, (282) 2008, p. 40, https://id.erudit.org/iderudit/34702ac (page consultée le 6 décembre 2016).
[263] G.-A. Vachon, « Arthur Buies, écrivain », p. 293.
[264] Arthur Buies, *Chroniques* de 1875, dans V.-L. Beaulieu, « Arthur Buies, le Québec et le Bas-du-Fleuve », p. 36.
[265] Arthur Buies, dans G.-A. Vachon, « Arthur Buies, écrivain », 294.

Dans « La dernière étape : le Lac-Saint-Jean[266] », ce sont ces idées mêmes sur le pays et sur ses habitants que l'on retrouve travesties sous la forme de personnages dérisoires prenant part à des aventures cocasses. Il s'agit en quelque sorte d'une allégorie servant à illustrer par le biais d'éléments concrets empruntés à l'idéologie de conservation (le colon, le charretier, le vieux cheval, le pays de colonisation) la thèse d'une féodalité canadienne-française déconcertante. Dans cet univers provincial moyenâgeux, Buies met constamment en relation la géographie des lieux avec les mœurs politiques délétères[267]. L'histoire met en scène le personnage du chroniqueur qui narre à la première personne son récit de voyage alors qu'il se rend au Lac-Saint-Jean par une route de colonisation exécrable, répondant ainsi à l'invitation d'un « ancien compagnon de collège devenu arpenteur » (*DÉ*), Horace, implanté dans la région en laquelle il croit de tout son cœur de philosophe. Dès l'incipit, la métaphore de l'Antiquité[268] (qui reprend sous le couvert de la fiction d'idée du « peuple ancien » évoqué ci-haut par Buies), qui sera filée d'un bout à l'autre de la fable, sert à présenter les protagonistes prenant part à l'aventure :

> Cette fois, je me suis enfoncé dans une région intérieure, déjà célèbre quoiqu'à peine ouverte, quoique toujours négligée par les gouvernements *corrompus et corrupteurs*; je suis à trente-cinq lieues du grand fleuve, dans la vallée féconde et dédaignée du lac

[266] Arthur Buies, « La dernière étape : le Lac-Saint-Jean », *Chroniques I, Humeurs et caprices*, [Éd. originale : [la première édition parut dans les périodiques], Québec, Typographie de C. Darveau, 1873], dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 115, version 1.2 (Éditions de référence : 1873 et 1884). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DÉ* et placées entre parenthèses dans le texte.

[267] Une pratique courante chez Buies. Dans ses chroniques, outre ses critiques sociales et politiques en tous genres, selon Élisabeth Nardout-Lafarge, « [Buies] a […] donné d'étonnantes descriptions du continent, de La Malbaie au Saguenay, de Bathurst à la Californie, à la fois paysages, reportages, portraits, scènes, panoramas et vignettes qu'on aurait tort d'opposer à ses écrits politiques, car le coup de griffe aux notables locaux, députés surtout, n'y manque jamais. » Élisabeth Nardout-Lafarge, « Desesperanza. Arthur Buies, *Chroniques I*, PUM, 1986, 656 p. Arthur Buies, *Chroniques II*, PUM, 1991, 476 p. », *Liberté* [En ligne], n° 304, été 2014, page du résumé, https://id.erudit.org/iderudit/71873ac (page consultée le 23 septembre 2019).

[268] La métaphore de l'antiquité pour parler du peuple canadien-français reviendra plus tard sous la plume de Roger Lemelin dans le roman *Au pied de la pente douce* (1944). À ce sujet, Maurice Arguin écrit : « Non seulement la société n'est-elle pas maîtresse de son destin, mais encore elle refuse de se transformer, ce qui permet de pousser encore plus loin l'analogie avec la société colonisée. En effet, les Canadiens français sont devenus des "parasites d'une petite antiquité qui pourrit dans ses traditions". » Maurice Arguin, « Au pied de la pente douce », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome III : 1940-1959*, p. 91-92. La citation est de Lemelin.

> Saint-Jean, en compagnie d'un Romain des premiers âges qui s'appelle Horace, et d'un *charretier,* autre Romain, mais moins antique, qui s'appelle Néron. Le Bucéphale qui nous transporte est un latin de la décadence, qui a nom Rossus, ainsi baptisé, il y a seize ans déjà, par un collégien en vacances, très fort en thème, qui n'est jamais parvenu à la célébrité. (*DÉ*. L'auteur souligne.)

Le propos de cette petite chronique d'humeur se résume d'un côté à une dénonciation de la suffisance de la classe intellectuelle dirigeante, incarnée ici par le « flegmatique » et « stoïque » Horace, férue de beaux principes philosophiques inopérants dans un pays neuf qui a besoin d'autres ressources que des vers antiques pour se construire, et de l'autre côté, à une virulente critique des mœurs arriérées du conducteur de la voiture, Néron[269], personnage despotique symbolisant l'impéritie de politiciens au manque flagrant de jugement en matière d'entreprenariat d'une part, et en matière de tout le reste, d'autre part. Buies nous présente d'entrée de jeu son équipage ridicule :

> Néron, le charretier, abominable tyran, nous mène sur une « planche », seul véhicule connu dans cette primitive contrée. Cette planche a deux sièges, hélas! entre chacun desquels il y a un espace de quinze pouces pour nous permettre d'allonger nos jambes. Sa largeur est de trois pieds environ; mais […] Horace a de l'ampleur, ce qui me réduit à un amincissement que je n'aurais jamais rêvé, même en dormant dans un étau. Seul, sur le siège de devant, Néron devise de choses politiques, agricoles et autres. Il a oublié d'emporter de l'avoine pour Rossus, de sorte qu'il s'arrête à toutes les maisons de la route, pendant deux heures, et en demande au nom de tous les saints, mais inutilement. Il n'y a pas d'avoine dans le Saguenay, malgré les prodigalités du gouvernement provincial et l'envoi de semences qui a lieu régulièrement, mais qui n'arrive presque jamais à destination.

Au sujet de ce Rossus, on croit au premier regard avoir affaire à une Grise, notamment en vertu de son rôle de cheval de transport attelé à une « planche », véhicule hippomobile souvent évoqué dans les textes de la deuxième série culturelle. Cependant, les apparences sont trompeuses.

[269] Néron (37-68) « est le cinquième et dernier empereur romain de la dynastie julio-claudienne; il régna de 54 à 68 (ap. J.-C.). […] on se souvient de lui comme d'un despote cruel […] d'une ambition démesurée […]. » « Néron », *Wikipédia* [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Néron (page consultée le 23 septembre 2019).

D'entrée de jeu, le nom « Rossus », qui semble être la forme latine de « rosse »[270], terme désignant un « mauvais cheval[271] », interdit d'imaginer tout lien de parenté avec le bon cheval régionaliste subissant son destin sinon avec contentement, du moins avec une résignation toute passive. De plus, la comparaison de ce sujet chevalin « de la décadence » avec Bucéphale (cheval d'Alexandre Le Grand, souvenons-nous) annonce en quelque sorte le même traitement parodique qu'avait fait subir Rodolphe Girard à la haridelle dans *Marie Calumet*. Ces indices textuels ne trompent pas. Ils annoncent la présence d'une figure chevaline subversive, qui, on le devine déjà, incarnera la Grandeur dans la déchéance.

L'« être » de ce pauvre cheval exploité du pays de colonisation se résume selon le narrateur en deux mots : « débris équestre » (*DÉ*). Sous-alimenté et rudoyé en pure perte, la bête n'est pas un cheval de parure comme l'était la Grise, si belle, si fine. Sur le plan du « faire », ses actions ne correspondent pas non plus aux traditionnelles séquences actantielles-types tant valorisées par les écrivains d'obédience régionaliste, mais reflètent plutôt l'indigence de sa condition chevaline. Ainsi, attelé à la « planche », le vieux cheval donne plutôt l'impression d'avancer à reculons et de n'avoir aucune motivation à aller où il va, du jamais vu au temps des églises :

> Il faut voir avec quelle méthode Rossus modère son allure! Quand le tyran Néron le fouette, il lève les quatre pattes à la fois, fait un bond, un seul, et s'arrête court, puis, l'instant d'après, il reprend son train de route qui est celui d'un crapaud estropié. Cela donne le temps de faire des observations. […] Pendant que j'observe, que je raisonne, que je questionne et que je scrute, Rossus a fini par réduire son allure au pas d'une grenouille parmi les cailloux […]. (*DÉ*)

[270] En vérité, le mot « rosse » est d'origine allemande. « *Ros* : cheval, coursier. » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 2270.
[271] *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 2270.

À l'évidence, nous sommes en présence d'un cheval qui, volontairement, s'oppose. Offrant le plus de résistance possible à son « tyran », il ne ressemble plus à ce bon Charles-Eugène qui taquinait le père Chapdelaine en ralentissant malicieusement son allure. La comparaison avec le batracien indique que le narrateur nage avec ses acolytes dans une sorte de « grande mare à grenouilles[272] » canadienne, ou pire, dans un « marais stagnant[273] ». S'il s'agit d'offrir une résistance, à quoi le cheval tente-t-il de s'opposer par tous les moyens à sa disposition? Logiquement, à l'idée de devoir produire un rendement satisfaisant (trotter, galoper) sans préalablement avoir eu les ressources adéquates pour mener à terme la mission qu'on lui a confiée (conduire au Lac-Saint-Jean ses passagers). Paradoxalement, c'est en refusant d'obtempérer aux commandements abusifs du « barbare » Néron, « monstre de cruauté » et « exterminateur de patricien », qu'il est le plus actif et le plus engagé : « Rossus, qui a déjà monté un nombre infini de côtes, commence à battre de la rate, son pas fléchit; le despote Néron le flagelle en vain, Rossus ne répond que par un hoquet de croupion de plus en plus fréquent à chaque coup qu'il reçoit; c'est sa manière à lui d'objecter. » (*DÉ*) Ses objections, cependant, demeurent vaines, sans conséquence. Rossus se meurt de faim :

> Néron est arrivé à l'apogée de l'humiliation; pas encore d'avoine, et nous avons fait plus de quatre lieues! La paroisse voisine de Chicoutimi, le Grand-Brûlé, est franchie, et, à cinq lieues plus loin, nous avons la perspective d'une autre paroisse, tout aussi brûlée, aussi ensablée, aussi montueuse, aussi mélancoliquement boisée,

[272] Image employée à plusieurs reprises par Louis Hamelin dans *Cowboy* (1992) pour dénoncer la stagnation d'un autre genre de milieu de colonisation où le peuple québécois est tour à tour exploité puis abandonné à son triste sort, soit le grand Nord industriel moribond, lieu par excellence du tourisme de brousse, capitaliste et sauvage à outrance : « Gilles […]… Qu'est-ce qu'un gars comme toi peut bien être venu faire dans notre belle grande mare à grenouilles? » (L. Hamelin, *Cowboy*, p. 136); « Les pauvres petits, attirés ici à grands coups de publicité! […] Du marketing! Du marketing de mare à grenouilles! » (*Ibid*, p. 234) Comme tout milieu stagnant, la mare aux grenouilles symbolise le risque d'asphyxie et, ultimement, la mort du vivant : « Je viens justement de parler à des membres du comité de survie du village, vous avez bien deux minutes à me consacrer? » (*Ibid*, p. 380)

[273] On se souviendra qu'en 1958, Fernand Dumont écrivait que « la culture canadienne-française laisse fâcheusement l'impression du sable mouvant ou du marais stagnant. » Fernand Dumont, « De quelques obstacles à la prise de conscience chez les Canadiens français », dans *Cité libre*, vol. VIII, n^{o} 19, janvier 1958, p. 23, dans Maurice Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 : symptômes du colonialisme et signes de libération. Essai*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, 1989, p. 194.

> dont le nom indigène, Caskouïa, a été converti en celui moins harmonieux et beaucoup plus barbare de Saint-Cyriac. Comment se rendre jusque-là sans offrir à Rossus au moins un simulacre de céréales? (*DÉ*)

Finalement, le manque d'avoine aura raison des forces de la pauvre bête : « […] Rossus gisait sur place, en proie aux taons, la queue basse, les oreilles inertes. » (*DÉ*) Pour sa part, le chroniqueur de la fable, l'alter ego de Buies, souffre du même mal que la bête : « [J]'avais faim, et il nous restait encore cinq lieues à parcourir avant d'arriver chez le père Jean, qui tient un *half way house,* entre Chicoutimi et la paroisse d'Hébertville. Cinq lieues avec Rossus, c'est le tour du monde en perspective. Comme je l'avais déjà fait à peu près en réalité, cela me suffisait. » (*DÉ*. L'auteur souligne.) Cependant, la plus grande affliction du chroniqueur est d'ordre moral. Le voyage se présente comme l'occasion de déplorer l'absence de ce qu'il appelle « un *principe* de colonisation » (*DÉ*. L'auteur souligne.) propre à favoriser le progrès et dont le vilain ruban de route qui se déroule sous ses yeux est la preuve ultime de son absence complète :

> Combien de temps avons-nous perdu en disputes oiseuses, en rabâchages et en bêtises dans les journaux, c'est quelque chose d'incroyable, de douloureux surtout, et cela pendant qu'autour de nous les peuples marchaient à pas de géants et comptaient par autant de conquêtes sur la nature chaque progrès qui entrouvrait devant eux des espaces nouveaux et leur apportait de nouvelles richesses! (*DÉ*)

À l'instar de son personnage, Arthur Buies, « chevalier errant[274] » parcourant le territoire de région en région, avait souhaité pour son peuple un affranchissement de toutes les servitudes afin qu'il puisse s'épanouir librement. Il voulait « [b]riser les chaînes, secouer cette léthargie qui écrasait, appesantissait les consciences et faisait des Canadiens français des êtres dominés, colonisés[275] », selon les mots employés par Micheline Morisset dans sa biographie imaginaire de

[274] Micheline Morisset, *Arthur Buies, chevalier errant*, Québec, Éditions Nota bene et Société Radio-Canada, coll. « Proses », 2000, 208 p.
[275] Micheline Morisset dans Caroline Dupont, « "Quand la mémoire conteste la mort et que le souvenir se réincarne…" Ouvrage recensé : Micheline Morisset, *Arthur Buies, chevalier errant*, Québec, Éditions Nota bene et

l'écrivain. Au sujet de l'implication de Buies au sein de l'Institut canadien, Louis-Jean Thibault écrivait pour sa part : « [I]l s'active […], tente non plus seulement de se dégourdir lui-même, mais de tirer tout un peuple de son abattement, de son ignorance, de sa somnolence à la fois culturelle et politique[276]. »

Léthargie, *appesantissement*, *engourdissement*, *abattement*, *somnolence*… Voilà exactement ce que reflète l'attitude passive et complaisante des compagnons de fortune du personnage chroniqueur et que ce dernier dénonce avec cynisme :

> Nous n'avons fait encore que cinq lieues dans la vallée du lac Saint-Jean. Nous n'allons pas vite, lecteurs; c'est du reste l'allure nationale; le Canadien ne se précipite pas. Quand on voyage sur une *planche* avec un ennemi de l'humanité, conduit par un vieux cheval qui ne peut trouver d'avoine, en compagnie d'un philosophe indifférent aux mouvements de ce monde, on n'a aucune raison d'être fougueux. Au demeurant, je suis classique : « Hâte-toi lentement », a dit Horace, conseil cher à ceux qui ne savent pas où ils vont, ni comment se tirer d'affaire. (*DÉ*. L'auteur souligne.)

Du reste, les choses vont de mal en pis pour l'équipage malgré les efforts réitérés du preux chevalier pour améliorer le sort du groupe, cheval inclus :

> Il est cinq heures passées, et déjà nous marchons depuis bientôt trois heures; j'ai descendu de voiture au moins trente fois pour gravir les côtes. Horace, philosophe et stoïque, est resté immobile; il prétend que la canicule est antipathique au mouvement; Néron est devenu sombre et il sonde l'avenir en regardant les flancs mouillés d'écume de son Bucéphale qui a décidément abandonné le trot […]. […] Je regardai Horace qui regarda Néron, lequel n'avait qu'une idée fixe, le minot d'avoine pour Rossus; mais plus l'idée se vrillait dans sa tête, plus le minot s'éloignait. (*DÉ*)

L'aventure avec Rossus se termine alors que le chroniqueur change d'attelage pour poursuivre plus loin sa route (« Néron nous avait quittés la veille; pour moi, Rossus n'était plus qu'un rêve. Retrouverai-je une autre année ce type de *la plus noble conquête que l'homme ait jamais faite?* Je

---

Société Radio-Canada, coll. « Proses », 2000, 208 p. », *Tangence* [En ligne], n° 64, 2000, p. 146, https://id.erudit.org/iderudit/008193ar (page consultée le 6 décembre 2016).

[276] L.-J. Thibault, « Paysagiste », p. 40.

l'ignore et le crains également; j'aime moins Rossus en perspective qu'en souvenir. » *DÉ*, l'auteur souligne.). En l'hommage du vieux cheval, il lui compose « une épitaphe »…

Selon Louis-Jean Thibault, la chronique chez Buies correspond à « un art détaillé du paysage, ce dernier terme étant à prendre comme "un ensemble de valeurs ordonnées dans une vision"[277] ». On peut en dire tout autant du personnage chevalin. En retraçant les éléments du portrait de Rossus — sautillements de crapaud et arrêts inopinés en guise de résistance passive aux mauvais traitements, résilience exceptionnelle que dénote l'absence de réponse aux coups de fouet, etc.) —, on parvient à dégager les grandes lignes de force d'une idéologie contestataire émergente. Étouffée par le cléricalisme ambiant qui sature déjà presque entièrement le discours social en cette fin de XIX^e^ siècle, elle restera cependant lettre morte encore pendant près d'un demi-siècle, comme le démontre la surpopulation de Grise pendant cette période.

Pour l'heure, retenons de ce spécimen chevalin tout droit « sorti d'un dix-neuvième siècle que plusieurs associent à une grande noirceur[278] » qu'il est le précurseur de toute une bande de chevaux engagés sur la pente de la décadence. La figure du cheval se dégradera au point de n'avoir plus rien de chevalin, comme l'annonce en quelque sorte l'image déconstruite de Rossus courant dans la nuit sur la route de colonisation, signe de la décomposition d'une nation entière. À la lueur de la lune projetant sur le paysage « mille formes insaisissables et souvent monstrueuses », « Rossus […] devenait fantastique; on ne lui voyait plus qu'une oreille et deux pattes galopant sur le chemin. […] moi seul, bien vivant, bien éveillé […], je songeais à tout le mal que peuvent faire les mauvais gouvernements, et combien dix ans de charlatanisme peuvent aplatir un peuple! »

[277] L.-J. Thibault, « Paysagiste », p. 40. La citation est d'Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000, p. 8.
[278] L. Mailhot, *Anthologie d'Arthur Buies*, dans [s.a.], « 1- Un homme venu du dix-neuvième : Arthur Buies », p. 67.

Ainsi, les représentations décadentes du cheval qui se multiplieront sous la plume d'écrivains contestataires dans la première moitié du XX^e^ siècle doivent être comprises comme une métaphore des Canadiens « paralysés par un pouvoir occulte que personne ne peut définir, mais que l'on sent partout et qui pèse sur toutes les têtes », selon les mots de Buies. « Mais il va y avoir une réaction…, poursuit-il. On ne peut pas éternellement avilir un peuple. Le despotisme clérical se tuera par ses propres abus[279]… »

Et la première réaction d'opposition à ce « pouvoir occulte » sera d'abord de le démasquer, comme le fait courageusement ici Buies en le nommant (*despotisme clérical*). Les propos tenus par Jean-Charles Harvey le 9 mai 1945 lors d'une conférence intitulée « La peur[280] » sont également un geste posé en ce sens :

> Si je ne regarde que l'élite de chez nous, je dois dire que nous sommes un peuple dominé par la peur. La peur de quoi? De qui? […] Eh bien, nous avons peur de la puissance suprême, de la puissance à laquelle vous pensez tous en ce moment et que personne d'entre vous n'ose nommer. Dans tous les pays où il existe une autorité arbitraire et absolue, on ne nomme jamais cette autorité que pour la louer. […] La seule puissance qui, dans cette partie du Canada, fait trembler tout le monde, c'est la puissance cléricale. Dans Québec, elle est incontestablement la puissance suprême[281].

La seconde réaction d'opposition à avoir pour contrer « la puissance suprême » : arrêter de la craindre. À ce sujet, Harvey écrit :

> L'instinct de conservation est commun à tous les vivants […]. Mais lorsque cet instinct de conservation est cultivé, entretenu, hypertrophié au point de se transformer en superstition de la peur, il est temps de réagir contre lui avec toute sa raison et toute son énergie, car il met en danger le progrès et la liberté de l'homme[282].

---

[279] A. Buies, dans G.-A. Vachon, « Arthur Buies, écrivain », p. 291. La prochaine citation se trouve à la même page.
[280] Jean-Charles Harvey, *La Peur*, [Éd. originale : Montréal, *Le Jour*, 12 mai 1945], Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000, coll. « Boréal compact », 2000, 59 p.
[281] J.-C. Harvey, *La Peur*, p. 32-33 et p. 35.
[282] J.-C. Harvey, *La Peur*, p. 27.

Louis Dantin avec d'autres écrivains[283] tout aussi avides de liberté que Harvey critiquait lui aussi vers la fin des années 1920 les forces oppressives qui bâillonnaient les intellectuels et les artistes. Dans une lettre datée du 26 février 1943, il écrit à Louvigny de Montigny :

> Vous étonnez-vous, cher Ami, qu'en présence de cette étouffante atmosphère qui pèse sur nos lettres, et du soin qu'ont ces gens de boucher les plus petits trous par où s'infiltreraient l'air frais et la brise, on perde tout espoir prochain de voir s'éveiller chez nous la liberté de l'art? Ce n'est pas assez, semble-t-il, qu'on nous interdise de penser : on nous défend même de rêver, hors du cercle des rêves de petits hommes bien sages…[284]

Dans son récit, Arthur Buies ne s'est pas privé « de rêver » en présentant un personnage chevalin qui non seulement s'oppose au « pouvoir occulte » pesant sur sa destinée, mais qui exerce cette opposition avec un calme déconcertant sur lequel la peur n'a aucune emprise. Comme son attitude résiliente le prouve, Rossus ne craint pas le despote Néron; là réside son pouvoir subversif. Par la mise en scène de ce sujet équin décrépit et réfractaire, signe d'une perméabilité de l'esprit créateur à des esthétiques autres que celle du régionalisme, Buies enfreignait le code sacré de la « représentation positive » (Maurice Lemire). À ce propos, Laurent Mailhot écrit : « Romantique, [Buies] l'est […]. Mais réaliste aussi, près des êtres et des choses, naturaliste même, critique de tous nos travers et voyant plus juste que personne d'autre au dix-neuvième, sauf peut-être Dessaules[285]. »

Après Buies, jusque dans les années 1930, rares seront les écrivains canadiens-français qui oseront être aussi « près des êtres et des choses » qu'il ne le fut. Selon Gilles Marcotte, « [l]es romans réalistes qui paraissent de 1939 à 1949 […] sont les seuls vrais romans réalistes de notre

[283] Alfred DesRochers, Albert Pelletier, Claude-Henri Grignon, les « individualistes de 1925 », pour ne nommer que ceux-là. M. Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, p. 88.
[284] Louis Dantin, Lettre à Louvigny de Montigny, 26 février 1943, fonds MSS177/81.
[285] L. Mailhot, *Anthologie d'Arthur Buies*, dans ([s.a.], « 1- Un homme venu du dix-neuvième : Arthur Buies », p. 68.

littérature[286] ». Dans un sens large, précise Constanze Baethge, le réalisme « désigne la prétention de dire le réel dans sa vérité[287] » et donc se conçoit comme réaliste « toute œuvre qui semble reproduire assez fidèlement la réalité à laquelle elle se réfère ». Pour ce qui est des naturalistes, on n'en comptera qu'un seul : Albert Laberge. Historiquement, le naturalisme renvoie à l'esthétique promue par une école littéraire française du XIX^e^ siècle animée par Émile Zola, les frères Goncourt et les écrivains du Groupe de Médan (1880). L'École naturaliste avait pour ambition d'infléchir le roman réaliste dans le sens d'une exacerbation de l'imitation de la nature et du traitement de nouveaux sujets, tels que le social[288] et le peuple de travailleurs[289]. « Contemporain de l'émergence politique du prolétariat, écrit Paul Aron, le naturalisme a pris le risque d'être intégré dans le combat politique, tout en réaffirmant sans cesse sa nature exclusivement littéraire[290]. » C'est avec ces notions en tête que nous entrons dans un univers rural en crise afin d'observer les changements qu'apporteront les écrivains régionalistes héritiers d'Arthur Buies dans la représentation chevaline, à la faveur d'un plus grand réalisme, voire d'un naturalisme.

[286] Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois, essais*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions La Presse, 1976], Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, p. 54.
[287] Constanze Baethge, « Réalisme », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, 2^e^ édition, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, [2002] 2010, p. 637. La prochaine citation se trouve à la même page.
[288] Paul Aron, « Naturalisme », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, p. 513.
[289] P. Aron, « Naturalisme », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, p. 514.
[290] P. Aron, « Naturalisme », dans P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, p. 514.

6.2.2 Annexe 3.2 : Ajout à la section « Cheval et servitude dans le récit urbain (1940-1950) »

6.2.2.1 Catégorie 1 : le cheval, symbole de l'ambivalence associé au passage de la campagne à la ville

Plusieurs écrivains ont cherché dans leurs œuvres à rendre compte des enjeux liés au passage de la campagne à la ville, préoccupation importante pour la population rurale de la première moitié du xx[e] siècle. On retrouve à ce chapitre trois types de scénarios. Dans certains cas, il s'agit d'une étape de vie qui s'apparente à une délivrance. Le personnage migre en ville pour fuir un milieu rural dégradé hanté de mauvais souvenirs et prendre sa « revanche » sur la vie de misère qu'il y a connue. C'est le cas de Berthe, fille d'un pauvre habitant assigné à la collecte de déchets, dans *L'argent est odeur de nuit* (1961) de Jean Filiatrault :

> Elle pensa à Joseph, à son mariage avec un veuf sans enfant, propriétaire d'un commerce sur la rue principale et que ses parents l'avaient poussée à épouser à cause de sa fortune. Elle avait vingt-deux ans. Son père était boueur et les enfants en avaient fait leur souffre-douleur. *On épouvantait son cheval* et le pauvre homme, toujours à moitié ivre, courait derrière *son tombereau dégoulinant* en claironnant des jurons. Berthe frissonna au souvenir de son adolescence humiliée. Aussi, quelle chance inespérée que ce mariage, quelle revanche de s'appeler Madame Richardson, de porter le nom d'un marguillier[291].

En d'autres occasions, il s'agit pour les protagonistes d'une « entrée difficile dans la civilisation urbaine[292] ». La perte de repères associés au mode de vie traditionnel entraîne un sentiment de deuil ou un malaise existentiel. Toujours dans le roman de Filiatrault, et ainsi que l'avait noté Maurice Arguin[293], une vieille horloge brisée (qui rappelle opportunément l'esthétique « vieilles choses vieilles gens » propre aux récits brefs régionalistes) symbolise la perte irrémédiable d'un mode de vie ancien qui, somme toute, n'était pas dénué de charme.

---

[291] Jean Filiatrault, *L'argent est odeur de nuit*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1961, p. 142. Nous soulignons.
[292] G. Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, p. 54.
[293] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 39.

> La pendule sonna la demie de dix heures et il sursauta. C'était une vieille horloge au son aigre qui lui venait de sa mère. *Autrefois, elle arborait fièrement, comme ornementation, un petit cheval câbré* [*sic*] qu'on était toujours surpris, chaque fois qu'on y arrêtait les yeux, de retrouver au même endroit tellement *l'animal avait belle allure*. Pour la pendre au-dessus de l'armoire et parce que le plafond était bas, *il avait dû sacrifier le cheval*. Sa mère, qu'il gardait avec lui, en avait ressenti beaucoup de chagrin, comme si on lui avait arraché une partie d'elle-même. S'il avait réfléchi un instant qu'à soixante-dix ans passés, à peine quelques souvenirs nous attachent encore à la vie, sans doute n'aurait-il jamais fait disparaître ce témoin d'une besogneuse et discrète existence. Depuis, chaque fois qu'il entendait sonner les heures, il pensait à elle, morte […] et dont la disparition avait créé un vide dans la maison […]. La chère vieille, songea-t-il… […]. Et il retomba dans sa rêverie[294].

L'amputation d'une partie de l'horloge (*il avait dû sacrifier le cheval*) associée à la mort de la mère canadienne-française idéalisée[295] (*on lui avait arraché une partie d'elle-même*) symbolise la fin d'une époque (l'ère de la Grise = *petit cheval cabré* ayant *belle allure*) et, parallèlement, l'entrée dans une période de transition trouble et inquiétante (l'époque du Joual = cheval cassé, puis éliminé).

Par ailleurs, nombreuses sont les instances où la campagne, ayant avec le temps et l'accumulation des malheurs pris l'apparence d'une sorte de paradis perdu aux yeux du prolétaire malheureux, recèle d'un pouvoir d'attraction très fort. Cela s'explique notamment par le fait que dans la majorité des cas de ce premier groupe, nous avons affaire à des citadins de première génération[296] qui ont connu la campagne dans leur jeunesse, ce qui les rend plus susceptibles d'être nostalgiques.

---

[294] J. Filiatrault, *L'argent est odeur de nuit*, p. 11. Nous soulignons.

[295] Au sujet de la « femme canadienne-française idéalisée », voir M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 344.

[296] « Le roman de mœurs urbaines décrit le Canadien français comme un citadin de la première ou de la deuxième génération, appartenant à la classe ouvrière ou à la classe moyenne. Encore imprégné des valeurs traditionnelles, il demeure, dans une large mesure, encadré par les institutions familiales et cléricales. » M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 259.

Dans la nouvelle « Le village de l'enfance[297] », on trouve une métaphore chevaline qui en rend compte. Laberge y raconte l'histoire de Louis Dubuc qui quitte sa campagne natale pour gagner la ville où il espère faire sa vie :

> [I]l était très heureux de laisser son village où la vie était si tranquille, si monotone, où il ne se passait jamais rien. En imagination, il entrevoyait une existence bien agréable, bien plaisante là-bas, où l'on gagne de l'argent avec lequel on peut s'acheter des beaux habits, où il y a tant de distractions et d'amusements[298].

Le bonheur que fait miroiter la société de consommation se dissipe graduellement, le rêve cédant le pas au principe de réalité : « Il fallait se lever chaque matin, se rendre au travail, exécuter la corvée quotidienne, remâcher le soir avec amertume, dans une vaine révolte, les avanies de la journée, dormir d'un sommeil troublé, *pour se remettre le lendemain sous le joug*. Cela chaque semaine, chaque mois, d'une année à l'autre[299]. » Conscient de son état d'asservissement, il se prend un jour à rêver d'un retour au paradis perdu : « Ah! *pouvoir dételer*, pouvoir se reposer, aller vivre dans le village de son enfance[300]! » Comble de l'ironie, il réussira à mener son projet à terme, mais pas de la manière dont il l'avait envisagé : « Après des années d'attente, après avoir été si longtemps en servage, Dubuc partit un jour pour son village. […] Ah, oui! une vraie belle journée pour retourner au village de son enfance. Pour la circonstance, son fils et sa fille et deux camarades l'accompagnèrent jusqu'au cimetière […][301]. »

Enfin, certains autres récits montrent l'impossibilité d'un retour au pays d'antan. Entre l'inconfort de la vie urbaine et la déchéance du milieu rural, mieux vaut encore choisir la ville. C'est ce qu'illustre un passage du roman *Manuscrits de Pauline Archange* (1968) de Marie-

[297] Albert Laberge, « Le village de l'enfance », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 121-125.
[298] A. Laberge, « Le village de l'enfance », p. 121.
[299] A. Laberge, « Le village de l'enfance », p. 123. Nous soulignons.
[300] A. Laberge, « Le village de l'enfance », p. 123-124. Nous soulignons.
[301] A. Laberge, « Le village de l'enfance », p. 125.

Claire Blais. Trouvant sa fillette trop désœuvrée à son goût, la mère de Pauline décide de l'envoyer séjourner chez la grand-mère et ses fils, dans un village perdu à la campagne « où s'achevait le monde[302] », dans « une famille de porcs[303] » de l'aveu même de l'oncle Victorin. Un soir de « grands fouets » où « le père fouettait tous les enfants qui se trouvaient dans la pièce », Pauline se fait « crev[er] les yeux[304] ». La tante morfondue ordonne au bourreau : « [T]oué mon mari, attelle l'cheval, y faut qu'on amène la cousine à l'hôpital, qu'est-ce qu'y dirait m'sieur le curé? » L'homme ulcéré exécute l'ordre de sa femme :

> La nuit tombait sur les champs. Une brume hostile imprégnait ce paysage déjà laid et humilié. […]
>
> — Hé, galope ma damnée, hurlait le père de Jacob, tenant les brides du cheval, car s'achevait ainsi ce que mon oncle Victorin avait poétiquement appelé « l'temps de la bonne soupe, l'beau temps des vacances… »

6.2.2.2 Catégorie 2 : le cheval de travail et le « prolétariat » canadien-français

Nombreuses sont les nouvelles d'Albert Laberge où l'on trouve des comparaisons ou métaphores chevalines dégradées qui font écho aux conditions de vie misérable de la classe prolétarienne, des chômeurs, des travailleuses monoparentales et des sans-abris. Il s'agit dans tous les cas de personnage de type « dominé » selon la typologie d'Arguin. Le narrateur décrit les mésaventures des personnages qu'il qualifie d'aliénés sans jamais identifier précisément la cause de cette aliénation, d'où le recours fréquent au registre tragique[305]. Présentées sous cet angle, les

[302] Marie-Claire Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1968], dans *Manuscrits de Pauline Archange*, *Vivre! Vivre!*, *Les Apparences, romans*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1991, p. 45.
[303] M.-C. Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, p. 50. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[304] M.-C. Blais, *Manuscrits de Pauline Archange*, p. 51. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[305] La tonalité tragique des récits, nous dit Gagnon et al., est créée en partie par la mise en scène de « personnages dépossédés d'eux-mêmes ». Anne Gagnon, Carl Perrault et Huguette Maisonneuve, *Guide des procédés d'écriture*, 2e édition, Saint-Laurent (Québec), Éditions du renouveau pédagogique inc. (ERPI), 2014, p. 79.

difficultés des malheureux sont la résultante d'une fatalité[306] insaisissable que l'énonciateur décrit comme « un destin bizarre et tragique[307] », une « loterie du sort [qui] avaient tiré un mauvais numéro », « une étrange fatalité [qui] avait fait de tristes victimes », etc.

Dans « Un homme heureux[308] », Laberge raconte l'histoire de René Rabotte entré sur le marché du travail à l'âge de 14 ans à titre de commissionnaire à l'épicerie Péladeau. Depuis, il souffre de la précarité d'emploi et des mises à pied fréquentes : « Rabotte se trouva de nouveau sans place. Et pas d'économies. Ce fut une dure passe. […] Quatre mois s'écoulèrent, puis René entra à l'épicerie Lareau. En lui-même, il reconnaissait que c'était dur de se remettre au travail. […] c'est pénible de *s'atteler de nouveau à une besogne régulière* […][309]. »

Dans « Les trois sœurs[310] », Laberge narre les mésaventures d'Adèle, une jeune femme mariée à 22 ans avec un électricien dénommé Omer Rozier. Alors qu'elle est enceinte de lui, ce dernier disparaît mystérieusement. Elle donne naissance à un fils, François, qu'elle élève seule, péniblement. Le narrateur la dépeint sous les traits d'une femme-cheval de travail : « La vie continuait son cours, une vie précaire, pénible, monotone, sans joie, sans espoir. La mère était *attelée* à une tâche. Elle tirait de toutes ses forces, mais son énergie et sa vitalité s'usaient précocement. […] Adèle était vieille; une loque humaine[311]. »

---

[306] Parmi les thèmes, les sujets préférés d'Albert Laberge, on retrouve celui de « la fatalité, sans cesse présente ». Gérard Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le cercle du livre de France, coll. « CLF poche », 1972, p. XX.
[307] Albert Laberge, « Les trois sœurs », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 91. Les deux autres citations se trouvent à la même page.
[308] Albert Laberge, « Un homme heureux », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 179-195.
[309] A. Laberge, « Un homme heureux », p.181. Nous soulignons.
[310] A. Laberge, « Les trois sœurs », p. 91-107.
[311] A. Laberge, « Les trois sœurs », p. 93. Nous soulignons.

Dans la nouvelle « Les deux bohèmes sous l'averse[312] », Laberge fait une comparaison entre deux clochards et les vieux chevaux de type la Grise, victimes soumises à leur sombre destin :

> Tout le monde se mettait à l'abri, cherchait un coin pour se protéger contre cette terrible averse. Seuls, deux pauvres hères que liait leur commune misère, deux bohèmes connus qui avaient gaspillé chacun une jolie fortune dans leur jeunesse, affrontaient le déluge. Debout à côté l'un de l'autre, sans parler, sans un geste, sans un mouvement, ils se tenaient au milieu du trottoir et se laissaient stoïquement tremper par cette furieuse douche tombant des grands nuages sombres. […] Immobiles, impassibles, les deux bohèmes se laissaient laver, arroser, sachant que la pluie prendrait fin et que le vent les sècherait. Ainsi, *ils faisaient songer à ces chevaux dans les pâturages qui, la tête tournée de côté, reçoivent sans broncher, sans bouger, les cataractes célestes qui croulent sur la campagne*[313].

Enfin, dans la nouvelle intitulée « Le vieux[314] », Laberge trace un bref portrait d'un vieil itinérant marchant « d'un pas lent et fatigué par les rues de la ville[315] » dans l'attente de l'ouverture d'un refuge où il pourra passer la nuit. Une comparaison chevaline révèle la psychologie du protagoniste résigné à son sort :

> Le vieux était entré depuis longtemps dans la misère et il en avait maintenant jusqu'au cou. Jamais il n'en sortirait, jamais il ne finirait de marcher ni d'avoir faim, si ce n'est le jour où il s'en irait au cimetière. Il était fait à cette existence et il n'espérait rien. *Il était comme le cheval qui, mal ferré, mal nourri, les entrailles criant famine, tire sur la route de neige, quand le vent cingle et mord, un traîneau lourdement chargé. Le cheval ne se plaint pas; il accepte sa destinée*[316].

Misère et abdication. Le vieux est un être dépossédé. Cependant, seul le narrateur est conscient de la condition d'aliénation du protagoniste, comme nous le révèle ce passage : « Oui, ce serait

[312] Albert Laberge, « Les deux bohèmes sous l'averse », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 54.
[313] A. Laberge, « Les deux bohèmes sous l'averse », p. 54. Nous soulignons.
[314] Albert Laberge, « Le vieux », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 169-172.
[315] A. Laberge, « Le vieux », p. 169.
[316] A. Laberge, « Le vieux », p. 169-170. Nous soulignons.

préférable d'avoir des rentes que de demander l'aumône dans la rue. Mais le vieux ne fait aucune réflexion. Il est fatigué, il a froid, il a faim et il attend l'heure de l'ouverture du refuge[317]. »

6.2.2.3 Catégorie 3 : le cheval de la famille dégradée

Dans ce groupe de personnages chevalins dominés, on observe des cas de figure qui témoignent de la désagrégation de la famille canadienne-française. Dans la nouvelle « Une femme malchanceuse[318] » de Laberge, Mme Lemeunier se plaint à son amie Marichette que son père l'appelle constamment pour s'inviter à dîner. Pour sa part, Marichette l'informe que son mari a eu un accident de voiture la veille et se perd en conjectures mesquines : « [S'il] s'était fait tuer hier soir, je serais veuve et j'aurais vingt mille piastres[319]. » Aussi bien dire qu'avoir eu plus de chance, elle aurait fait d'une pierre deux coups. Se désolant du « malheur » de son amie Marichette, Mme Lemeunier n'imagine pas un instant que la mort de son père pourrait lui être aussi bénéfique : « Rosse, va! As pas peur, s'il se fait jamais écraser celui-là, je ne retirerai pas vingt mille piastres d'assurance, mais je serai obligée de le faire enterrer[320]. » La métaphore de la rosse pour désigner le père connote péjorativement le personnage. À l'instar d'un mauvais cheval usé par la vie, le patriarche n'est qu'un fardeau, une nuisance, un désagrément, pour tout dire, un empêchement à vivre heureux (« Pourquoi donc faut-il un père pour venir en ce monde[321]? »). Pire encore, la vie de cet homme n'a de valeur que dans la mesure où elle peut rapporter (au sens d'être monnayée sous forme de prime d'assurance-vie). En bonne maquignonne, la fille a bien compris qu'une fois mort, le vieux ne vaudra pas grand-chose. Clairement, la cupidité, valeur

[317] A. Laberge, « Le vieux », p. 170.
[318] Albert Laberge, « Une femme malchanceuse », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 140-143.
[319] A. Laberge, « Une femme malchanceuse », p. 142. La prochaine citation se trouve à la même page.
[320] A. Laberge, « Une femme malchanceuse », p. 142-143.
[321] A. Laberge, « Une femme malchanceuse », p. 140.

dégradée, l'emporte sur les valeurs traditionnelles de respect et de compassion envers les ancêtres (et les vieilles Grise). Par cette fable, Laberge montre que l'une des valeurs refuges de la société patriarcale d'antan, la famille, est gravement mise à mal. Le temps où l'on célébrait le culte des aïeux semble désormais pleinement révolu.

La nouvelle « Libations au cimetière[322] » raconte la désolante histoire de Martial Desmoines, un honnête fils d'agriculteur qu'« on […] a fait dévier de sa voie, il s'est égaré et sa vie s'est terminée par une tragédie[323] », résume le narrateur. Il venait d'une « famille dont tous les membres avaient toujours suivi le droit chemin » et son père « avait des idées arrêtées sur la morale ». Ce dernier réprouvait les fréquentations de son fils avec Emma Giroux qui, selon lui, avait la réputation d'être « une fille de mauvaise vie » :

> Tu sais que c'est une bâtarde. *Elle est née dans une vieille écurie et sa mère est morte dans une vieille écurie. La fille vit dans la même vieille écurie et elle a eu là deux enfants, deux bâtards.* Moi, je ne veux pas de bâtards dans la famille. Pas de scandales, pas de déshonneur. Je ne sais si elle cherche à se faire marier, mais je te dis une chose. Si tu épousais cette fille-là, tu irais vivre avec elle où tu voudrais, mais elle ne rentrera jamais dans ma maison[324].

Cette mise en garde sévère fut pour Martial « le point tournant de [s]a vie[325] » de sorte qu'à partir de ce jour-là, « il devint ce qu'on peut appeler un mauvais sujet » et, désespéré, il meurt prématurément (« le médecin déclara qu'il s'était empoisonné[326] »). Après son décès, les amis de Martial se réunissent au cimetière pour fraterniser à sa mémoire en « vid[ant] quelques bouteilles

[322] Albert Laberge, « Libations au cimetière », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 16-23.
[323] A. Laberge, « Libations au cimetière », p. 16. Les trois prochaines citations se trouvent à la même page.
[324] A. Laberge, « Libations au cimetière », p. 17. Nous soulignons.
[325] A. Laberge, « Libations au cimetière », p. 17. La prochaine citation se trouve à la même page.
[326] A. Laberge, « Libations au cimetière », p. 20.

de bières près de sa tombe[327] ». Discutant de cette mort tragique, ils en viennent à la conclusion que le père était à blâmer dans cette affaire :

> — Certainement, c'est lui qui est responsable de sa mort, affirma Firmin Lafrance. *Le vieux était buté comme une mule*. On aurait pu croire *qu'il traversait la vie avec une bride sur la tête, ayant un garde-vue de chaque côté des yeux.* Il ne voyait rien, suivait les autres, faisait comme les autres. Sa raison, s'il en avait, ne lui a jamais servi. Et il aurait voulu que Martial fasse comme lui, mais celui-ci était différent de son père. Il était lui-même et n'était pas emprisonné par le qu'en-dira-t-on du voisin. Un jour, il avait rencontré une belle fille, pas une enfant-de-Marie, évidemment, mais qui lui plaisait. Le vieux est venu se jeter en travers des amours de son fils.
>
> […]
>
> — Parfaitement, reconnut Ephrem Rouillard, et le vieux a gâté toute l'affaire, il a empoisonné la vie de son garçon. Sans son stupide entêtement, Martial serait aujourd'hui un homme heureux[328]…

Dans cette scène, l'association du père à la figure de la mule n'est pas fortuite. Comme on sait, cette bête est un « [h]ybride femelle de l'âne et de la jument (ou du cheval et de l'ânesse), généralement stérile[329] ». Par le biais de la figure d'un équidé stérile et des œillères, Laberge signalerait, entre autres choses, que les valeurs familiales et religieuses nimbées de préjugés, loin d'être fertilisantes, sont devenues des poisons empêchant le fleurissement et l'éclosion d'un bonheur authentique construit à l'image de chacun.

La nouvelle intitulée « Le bienheureux M. Frigon[330] », raconte l'histoire de Mme Lionel Lafond qui, à l'âge de quarante-deux ans, se retrouve veuve avec quatre grandes filles et un garçon à nourrir et à loger. Philibert est un employé à petit salaire dans une banque; impossible de compter sur lui pour faire vivre tout le monde. La solution au problème financier de la famille s'impose d'elle-même : Élise, Estelle, Simone et Liliane doivent prendre mari, et le plus tôt, le

[327] A. Laberge, « Libations au cimetière », p. 21.
[328] A. Laberge, « Libations au cimetière », p. 22. Nous soulignons.
[329] *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 1653.
[330] Albert Laberge, « Le bienheureux M. Frigon », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 60-93.

mieux. Mme Lafond, femme « débordante de santé[331] » aux « manières engageantes, réellement plaisantes » ne perd pas de temps à se mettre à l'œuvre, car « [e]lle voulait trouver des maris pour ses filles et pour accomplir cette tâche, il lui fallait se démener ». Ce fut tôt fait. Cependant, la mère apprend que la santé de sa plus jeune fille est mauvaise : « Liliane était malade, très malade. Elle souffrait de tuberculose, de *consomption galopante* comme l'on disait alors. C'était le mal qui avait emporté le père[332]! » Pour leur plus grand malheur, toutes « [l]es filles tenaient de leur père[333] » de sorte qu'elles furent toutes affligées du même mal, les unes après les autres. C'était désolant, bien sûr. Cependant, sur les entrefaites, la veuve s'était remariée et continuait sa vie. En définitive, conclut le narrateur,

> Mme Lafond avait agi *comme un rusé maquignon qui vend à un acheteur de bonne foi un cheval souffrant de quelque défaut caché*. Ses quatre filles étaient tuberculeuses comme leur père avec qui elles avaient une ressemblance parfaite. La plus jeune souffrait déjà du mal qui l'avait conduit au tombeau. Mais l'important pour Mme Lafond avait été de les marier au plus tôt. Ce serait désormais à leurs maris de s'en occuper[334].

Toujours sur le thème du maquignonnage familial, Laberge raconte dans « Il marie sa fille[335] » l'histoire d'Isidore Tamareau, « assistant-gérant à la quincaillerie Ledoux et Cie[336] » : « C'était un homme corpulent, aux larges épaules, avec une face ronde, grasse, sanguine, posée sur un cou gros et court. Il avait de tout petits yeux noirs très vifs, une bouche toujours ouverte comme s'il étouffait et ses narines évasées ressemblaient au groin de nos cousins les porcs[337]. » Ce dernier se voit un jour confronté à la maladie de sa fille Liose. Ayant déjà perdu ses filles aînées, toutes

[331] A. Laberge, « Le bienheureux M. Frigon », p. 62. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[332] A. Laberge, « Le bienheureux M. Frigon », p. 68-69. Nous soulignons.
[333] A. Laberge, « Le bienheureux M. Frigon », p. 62.
[334] A. Laberge, « Le bienheureux M. Frigon », p. 69. Nous soulignons.
[335] Albert Laberge, « Il marie sa fille », *La fin du voyage*, [Éd. originale : Montréal, Édition privée, 1942, p. 205-216], dans G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. 156-166.
[336] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 156.
[337] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 157.

trois mortes de tuberculose, Isidore se doute bien que celle-ci connaitra le même sort que ses sœurs : « [F]aible, faible… Pas le moindre doute, elle était finie[338]. » Par expérience, le père sait que bientôt il aura des dépenses à faire pour les soins de santé à sa fille auxquels s'ajouteront, selon toutes probabilités, d'onéreux frais funéraires (« le docteur, le cercueil, le service à l'église, la mangeaille, les frais divers »). Pour tout dire, cela l'embêtait, car « [l]orsque Liose s'en irait, ce serait encore cinq cents piastres au diable[339] », une vraie malchance pour lui qui rêvait « d'avoir comme tout le monde une automobile, une automobile dans laquelle un honnête homme part le dimanche pour se reposer de son travail de la semaine et pour oublier les tracas et les ennuis éprouvés pendant les derniers six jours ».

En guise de solution à son problème, le père décide de marier sa fille malade en employant le même stratagème qu'un maquignon vendant l'un de ses mauvais chevaux à un acheteur naïf, incompétent pour juger de la santé de la bête qu'on lui offre. L'ingénieux Isidore Tamareau trouve l'époux rêvé pour elle en la personne de Pilon, un simple d'esprit (cette « bonne poire[340] », celui même qui s'était laissé convaincre par Huneau d'acheter un accordéon alors qu'il ne savait pas en jouer!). Les jours passent, le temps presse :

> Tamareau avait grandement hâte de voir sa fille mariée car, en dépit des pilules et des massages à la crème de beauté, Liose présentait une triste apparence. La veille du grand jour il alla voir un médecin et le pria de venir à la maison le lendemain matin pour donner une piqûre à son enfant. Autrement, elle n'aurait peut-être pas la force de tenir pendant toute la cérémonie à l'église. Et Tamareau pensait aux *cavales que son père, le rusé maquignon, dopait furieusement pour déjouer l'acheteur*. Une fois Liose mariée, il s'achèterait une automobile et, comme tout le monde, il pourrait se promener le dimanche, et s'il y avait des funérailles à payer, ce serait Pilon qui paierait[341].

[338] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 156. La prochaine citation se trouve à la même page.
[339] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 157. La prochaine citation se trouve à la même page.
[340] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 158.
[341] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 163. Nous soulignons.

En dépit des apparences, ce mariage a tout d'un crime, comme l'atteste la réaction du médecin soignant :

> Lorsque […] qu'il vit cette grande fille pâle, émaciée et le bras décharné dans lequel il devrait enfoncer la seringue, il regarda un moment la victime en silence, se disant que ces parents étaient ou inconscients ou inhumains et criminels et qu'ils auraient mieux fait de l'envoyer à l'hôpital que de la marier[342].

Liose, telle une « lamentable haridelle[343] », une « cavale […] dop[ée] furieusement pour déjouer l'acheteur[344] », est victime de la dégradation des valeurs familiales. Quant à Tamareau, véritable « cochon[345] » (au sens figuré du terme), il est « rayonnant[346] » : « Il avait marié sa fille et il achèterait son auto. » Que lui importe que son enfant ne soit plus « qu'une loque »…

6.2.2.4 Catégorie 4 : le cheval de la religion dégradée

De la même façon qu'il l'avait fait pour la famille, Albert Laberge critique sévèrement l'institution cléricale en dénonçant la cupidité des organisations religieuses plus soucieuses de leur profit que du bonheur des gens. « Le fâcheux voyage[347] » raconte l'histoire de Flore Goyette, une jeune fille qui « s'est faite religieuse[348] » après avoir appris que Louis Primeau, qu'elle aimait éperdument, épouse la veuve Lebron. En somme, son « désespoir d'amour l'a conduite à Dieu ». Soucieux de son bonheur, ses parents, petites gens peu argentés, avaient payé la « dot de mille piastres » requise pour son admission dans la communauté religieuse installée dans la métropole grâce aux dons de proches parents, comme « M. Antoine Paré, beau-frère de Flore, et maire de la

[342] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 164.
[343] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 159.
[344] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 163.
[345] « [Tamareau] étouffait et ses narines évasées ressemblaient au groin de nos cousins les porcs. » (A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 157) Cochon : « Personne grossière, immorale. » *Le Nouveau Petit Robert*, 2008, p. 455.
[346] A. Laberge, « Il marie sa fille », p. 166. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[347] Albert Laberge, « Le fâcheux voyage », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 148-151.
[348] A. Laberge, « Le fâcheux voyage », p. 148. Les trois prochaines citations se trouvent à la même page.

localité [qui avait] fourn[i] le tiers de l'argent ». Peu de temps après son entrée au couvent, Flore est prise de « rhumatisme inflammatoire[349] ». Malgré son état de santé précaire, la jeune fille est déterminée : elle veut se faire religieuse. Cependant, les choses vont de mal en pis pour elle à l'approche du jour de la fête de saint Clément où elle doit prononcer ses vœux :

> La veille de sa profession religieuse, elle était si souffrante qu'elle dut passer la journée au lit et le médecin lui fit douze piqûres et lui donna un traitement électrique sur les membres malades. « Une chance que vous êtes en état de grâce », dit-il, « car je vous injecte des remèdes assez forts pour vous tuer. *On n'en donnerait pas une plus grosse dose à un cheval* ». Réellement, il eût [*sic*] été préférable d'ajourner la cérémonie, mais les religieuses qui avaient reçu la dot ne voulaient pas prendre le risque d'être obligées de la rendre au cas où la novice mourrait [*sic*] avant d'avoir prononcé ses vœux. Le lendemain, le prêtre dut lui donner la communion dans sa chambre et elle fut conduite à la chapelle dans une chaise roulante[350].

Flore parvient à prononcer ses vœux grâce à l'ingestion d'une dose possiblement létale de médicament. Après avoir dument acquitté les frais médicaux, le père et la mère quittent leur fille dès la cérémonie terminée avec l'impression lugubre qu'ils ne la reverront plus vivante. De son côté, abandonnée à son triste sort, Flore repose sur « un lit de douleur[351] ».

La critique à l'endroit d'une valeur phare du Québec de l'époque, la religion, procède ici de deux manières : d'une part, le choix de la vocation religieuse chez la jeune fille s'effectue par dépit; d'autre part, la communauté religieuse est dépeinte comme un personnage collectif cupide, l'appât du gain et l'hypocrisie l'emportant sur les valeurs de charité et d'amour du prochain, une organisation qui instrumentalise les femmes en soutirant de l'argent à leur famille (dot faramineuse). Pour tout dire, la fin justifie les moyens…

[349] A. Laberge, « Le fâcheux voyage », p. 149-150.
[350] A. Laberge, « Le fâcheux voyage », p. 149. Nous soulignons.
[351] A. Laberge, « Le fâcheux voyage », p. 149.

6.2.2.5 Catégorie 5 : le cheval de l'ambitieux ou de l'ambitieuse en quête d'argent

Au nombre des nouvelles valeurs associées au monde de la ville, il y a l'argent. Dans les récits urbains, le désir d'enrichissement à la suite de privations matérielles importantes moralement douloureuses se transforme souvent en cupidité, en appât du gain malsain, bref, en valeur dégradée qui avilit le personnage, le déshumanise. La plupart du temps, les êtres vulnérables de l'entourage en font les frais, au nombre desquels se trouvent les chevaux.

Au Québec, Albert Laberge est le seul écrivain à avoir exploité le thème des courses de chevaux pour dénoncer l'aliénation économique du peuple canadien-français qui se traduit, dans ce contexte, par l'envie maladive de gagner aux jeux d'argent et l'obsession de s'enrichir. On se souviendra que Laberge avait fait carrière dans le journalisme sportif. Dans la biographie *Albert Laberge : sa vie et son œuvre* (1969), Jacques Brunet rapporte que

> la vie à *La Presse* n'était pas toujours des plus agréables. On le surchargeait de travail, on lui faisait faire des traductions […], il devait souvent assister à des banquets ennuyeux, tout cela pour un salaire convenable, mais sans plus. Pour augmenter son revenu, Laberge a travaillé dans ses temps libres aux pistes de courses [*sic*] […][352].

Ce milieu de travail fut en tout et partout la source d'inspiration de sept nouvelles publiées dans la période de 1936 à 1953[353]. Avant d'en résumer quelques-unes, il importe de dégager les caractéristiques principales des spécimens chevalins de cet univers particulier afin de lever le voile sur les valeurs idéologiques rattachées à la représentation de l'animal.

---

[352] Jacques Brunet, *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969, p.17.

[353] Liste des sept nouvelles d'Albert Laberge portant sur les courses de chevaux en ville : « Mort de Pascaro », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 12-15; « Le Whistling Kid », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 156-159; « Le turfman », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 14; « Oraisons funèbres », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 110-113; « La femme au chapeau rouge », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 39-49; « Aux courses », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 52; « Le violon chante et pleure », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, p. 75-82.

Tout d'abord, le milieu dans lequel évolue la bête a drastiquement changé. Il ne s'agit plus de la ferme, ni même de la campagne. On retrouve le plus souvent les chevaux de courses à l'« hippodrome[354] » de la ville, lieu communément appelé le « champ de courses [*sic*] ». La fonction du cheval de course est double : divertir et rapporter de l'argent (« [S]es amies lui conseillèrent de se distraire de sa peine en allant voir courir les chevaux, ce qui lui permettrait en même temps, lui assurait-on, de faire facilement quelque argent. ») Tout en conservant son traditionnel rôle d'ajduvant (il sert toujours l'humain auquel il est associé), le cheval change de rôle thématique, ce qui occasionne une modification de son étiquette sémantique. « Avez-vous un bon cheval[355]? » demandent les adeptes de courses de chevaux. Au temps de la Grise, un « bon » cheval se caractérisait principalement par sa docilité, sa rapidité et son endurance. Aux courses, il faut un cheval rapide, bien sûr, mais l'animal que l'on recherche n'est plus celui considéré comme un membre à part entière de la famille qui passe sa longue vie attelé au berlot ou à la charrue à circuler de la maison ancestrale à l'église, en traçant au passage de beaux et droits sillons dans la glèbe fraîche de la terre paternelle. Autrement dit, le cheval n'incarne plus les valeurs refuges que sont la famille, la religion et l'agriculture.

Hormis de rares cas d'exception, le cheval que l'on retrouve dans les récits ayant pour thème les courses de chevaux est une monture chevauchée à vive allure par un jockey sur une piste orbiculaire entourée de gradins. S'il est bon, le coursier est un champion qui rapporte de gros sous (« Le jockey Russell le fera sûrement gagner[356] »; « [L]es numéros des gagnants furent affichés au tableau. Le vainqueur rapportait $9.45 pour [$]2.00[357] »; « Les jambes faillirent leur manquer lorsqu'elles virent apparaître le chiffre du rendement : $60.00 pour $2.00. Leur mise de

[354] A Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 39. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[355] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 140.
[356] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 44.
[357] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 43.

cinq piastres leur donnait $150.00 à chacune[358]. ») À défaut de gagner les paris, on peut toujours prendre plaisir à assister aux courses puisqu'il s'agit d'un spectacle fort divertissant (« Les chevaux défilaient devant le public[359] »; « Les coursiers faisaient leur apparition[360] »). Symbolisant l'appât du gain, le cheval participe désormais de la société de consommation. Dans ce contexte où il est instrumentalisé, le coursier est une entité figurative anonyme le plus souvent désignée par un simple numéro (« La parade, le départ, la course et la victoire du numéro cinq[361] »; « Les numéros 3 et 4 étaient des bêtes de piètre apparence[362]. »). Si le cheval a un nom, ce dernier sera généralement à consonance anglophone (« Ambassador battit son plus proche adversaire par une tête, sous le fil[363]. »), reflet de leur race de pur sang anglais (« [E]lles se rendaient à la piste pour voir galoper les pur sang […][364]. »; « Les pur sang entraient dans la ligne droite[365]. »; etc.), représentation conforme au pouvoir économique réel que détiennent les anglophones dans le Québec des années 1940 et 1950. De plus, on observe que le rapport de l'homme au cheval est déshumanisé puisqu'il s'agit avant tout de performance et, dans le meilleur des cas, de gain en capital. D'où la présence au sein du texte d'une gestuelle de coercition (« Le numéro trois était en tête du peloton, vigoureusement aiguillonné par son jockey[366]. »). En représentant des chevaux de courses faisant l'objet de maltraitance, Laberge dénonce en quelque sorte les vices (cupidité, escroquerie, etc.) associés aux valeurs émergentes dégradées (capitalisme sauvage). En somme, ce que Laberge semble vouloir nous dire par ce type

[358] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 46.
[359] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 41.
[360] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 43.
[361] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 44.
[362] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 46.
[363] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 42.
[364] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 39.
[365] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 42.
[366] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 42.

de figure, c'est que si d'occasion les Canadiens français parviennent à s'enrichir par le jeu, ils ne deviennent pas meilleurs pour autant, et certainement pas plus heureux.

Dans « Oraisons funèbres[367] », Albert Laberge raconte les mésaventures de Napoléon Fichaux, un adepte de courses de chevaux pris dans l'engrenage de la dépendance au jeu.

> Quand ce fut l'été, encouragés par leur succès, les rusés compères persuadèrent le faible, naïf et vaniteux, M. Fichaux de faire l'acquisition d'une écurie de pur-sang qui porteraient son nom à la victoire sur les champs de courses [*sic*]. Une fois de plus, le marchand tomba dans le panneau. Alors, on lui fit acheter une demi-douzaine de chevaux qui avaient déjà fourni leur carrière et qui n'étaient plus bons qu'à être abattus pour en faire du savon, et une couple de poulains pleins de promesses, lui assurait-on. Des pur sang quand vous courez après pour en acheter, ça coûte cher et les entraîneurs, les valets d'écurie, les jockeys, ne travaillent pas pour des prières. M. Fichaux en fit l'expérience. Mais lorsqu'il arrivait à l'hippodrome en complet gris clair, avec sa lunette d'approche en bandoulière et qu'il se rendait au paddock en passant devant la foule massée dans la grande estrade, il était tout glorieux. Lorsqu'un de ses porte-couleurs prenait part à une épreuve, M. Fichaux, en vrai turfman, pariait un joli montant sur les chances de son coursier et sa jumelle devant la figure, il suivait fébrilement les détails de la course, mais invariablement son cheval se faisait battre[368].

Afin de pouvoir s'adonner à sa passion en toute quiétude, le parieur avait menti à sa femme, lui cachant l'état désastreux des finances du ménage. À son décès, la famille endeuillée est prise dans la débâcle : « [A]u lieu de recevoir un héritage qui leur eût permis de vivre confortablement, les enfants vont avoir à lutter péniblement pour gagner leur vie et ils seront en outre obligés de prendre soin de leur mère[369]. »

Dans la nouvelle « La femme au chapeau rouge[370] », il est encore question de courses de chevaux et de victimes malheureuses. L'histoire raconte une journée dans la vie de « trois vieilles

[367] Albert Laberge, « Oraisons funèbres », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 110-113.
[368] A. Laberge, « Oraisons funèbres », p. 112.
[369] A. Laberge, « Oraisons funèbres », p. 110.
[370] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 39-49.

femmes[371] » qui, comme à leur habitude, assistent aux courses de chevaux à l'hippodrome. Outre la distraction que cette activité leur apporte dans leur vie miséreuse, les courses leur permettent d'assouvir cette passion du jeu qui les dévore et qui les ruine (« [M]oi, vieille folle, vieille crapule que je suis, je prends cet argent et je vas le porter aux courses. C'est plus fort que moi. C'est ma seule passion. […] Je me prive de manger pour parier[372]. »). La plus vieille femme du trio correspond en tous points au personnage type de la troisième série culturelle : pauvre[373], d'une laideur repoussante[374], malade physiquement et psychologiquement[375].

Ce jour-là, afin d'augmenter leurs chances de gagner, les vieilles femmes se mettent à trois pour parier. Elles se réjouissent lorsqu'« une jolie femme dans la trentaine, coiffée d'un grand chapeau rouge[376] » s'associe à elles. La stratégie est simple : s'essayer au « pari double[377] » en misant sur « deux chevaux négligés[378] », en apparence les moins susceptibles de gagner la course, mais qui pourraient rapporter une forte somme s'ils arrivaient premiers : « Vraiment, les numéros trois et quatre étaient des bêtes de piètre apparence. L'une d'elles semblait même boiter. De plus, leur record enregistré au programme était pitoyable. Déjà, les vieilles regrettaient d'avoir mis leur gain au jeu. Mais le sort en était jeté. Le départ s'effectua[379]. » Contre toute attente, elles remportent le gros lot. Leur joie est au comble : « [L]a vieille de soixante-seize ans avait des larmes aux yeux et sa bouche bavait. Les deux autres avaient l'air égaré, l'air de

[371] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 39.
[372] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 40.
[373] « Un jour, je me suis trouvée sans le sou. […] ma fille et mon gendre m'envoient quelques piastres pour que je ne crève pas de faim. » (A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 40); « J'habite une pauvre petite chambre grande comme la main […]. » (*Ibid*)
[374] « [L]orsqu'elle ouvre la bouche, on voit qu'il lui manque deux dents du haut, en avant, et elle a sur la lèvre supérieure de longs poils blancs, très raides. Pas belle à voir. » (A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 41); « Et elle n'a qu'une dent, une dent pointue qui ressemble à celle d'un chien. » (*Ibid*)
[375] « [L]a vieille que mordait l'âpre désir du gain » (A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 45); « [L]e cœur tout à l'envers. » (*Ibid*, p. 49.)
[376] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 41.
[377] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 45.
[378] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 45.
[379] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 46. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.

femmes sous l'effet de la drogue. » De sitôt, l'étrangère leur dit : « On va se faire payer. Je vais chercher l'argent […]. Attendez-moi à l'entrée du passage. » L'euphorie des vieilles cède rapidement le pas à la consternation lorsqu'elles réalisent que la femme au chapeau rouge s'est enfuie avec le magot.

La morale de l'histoire : si la solidarité apparait d'abord comme un gage de succès, elle s'avère n'être qu'un triste leurre. En somme, dans cet univers dégradé, tant au plan physique (« la pelouse rôtie et pelée du champ de course[380] ») qu'au niveau des relations humaines (« Elle nous a jouées, elle est partie[381] »), c'est chacun pour soi. La femme au chapeau rouge avait doublement misé juste lorsqu'elle avait parié à la fois sur la crédulité des « trois pauvresses[382] » et sur ces chevaux « au record […] *pitoyable*[383] », bêtes vilement exploitées, personnages-doublets des vielles femmes « *pitoyables*, infiniment malheureuses[384] »

La nouvelle « Le violon chante et pleure[385] » raconte l'histoire de Louis Lierre, « un beau grand garçon doux, silencieux et câlin [qui] menait une existence précaire[386] ». Sans instruction et sans métier, il avait occupé des petits emplois occasionnellement, mais était la plupart du temps chômeur. Il avait la passion des courses de chevaux et y dépensait tout son pécule : « Le bonheur de Louis était de voir galoper les chevaux et de parier. » À l'appât du gain ici s'ajoute une composante nouvelle : la fascination pour les bêtes de courses, pour leur beauté, leur fougue, leur rapidité. Le mouvement associé au cheval, symbole d'énergie et de liberté, contraste de manière vive avec la passivité du spectateur. En effet, Louis avait un jour été « aperçu en dehors de la

[380] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 39.
[381] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 48.
[382] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 46.
[383] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 46. Nous soulignons.
[384] A. Laberge, « La femme au chapeau rouge », p. 48. Nous soulignons.
[385] Albert Laberge, « Le violon chante et pleure », Le dernier souper, Montréal, Édition privée, 1953, p. 75-82.
[386] A. Laberge, « Le violon chante et pleure », p. 76. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.

clôture, grimpé dans un arbre, regardant tristement passer les pur sang sur la piste. Sans le sou comme la chose lui arrivait si fréquemment, il n'avait pu s'acheter un billet d'admission et il était là comme une âme en peine, mais il voyait au moins les coursiers ». Une fois les courses terminées, le personnage malheureux doit face à la triste réalité, affronter de nouveau la vie, ce qui pour Louis devient de plus en plus difficile, voire impossible (« Pendant des jours, il traîna encore une existence morne, sombre et désespérée. […] Et Louis mourut[387]. »).

Dans la brève nouvelle « Aux courses[388] », Laberge esquisse le portrait d'une femme « furieuse » qu'à « chaque jour, on […] voit au champ de courses [*sic*] où elle risque son argent… et le perd », et qui « vitupère contre les propriétaires de chevaux, contre les entraîneurs, les jockeys, les juges, les commissaires » dans une litanie sans fin : « Tous des voleurs! » Par là, l'auteur montre à quel point les êtres dominés qui participent aux courses n'ont pas d'emprise sur leur destin, la colère étant ici un symptôme de leur dépossession.

Dans la nouvelle « Mort de Pascaro[389] » (1936), Laberge met l'emphase sur le traitement défavorable réservé aux chevaux dans l'industrie des courses, indication de la dégradation des valeurs humaines dans la foulée du changement des mentalités. L'épreuve décrite « aux courses du Parc Delorimier[390] » met en scène le cheval favori, « Pascaro, coursier bai de quatre ans[391] » monté par « le jockey Rooney qui […] avait la veille piloté quatre gagnants ». De l'avis général, « [l]a victoire de Pascaro semblait certaine ». La course débute, le public exulte : « À grands cris la multitude l'encourageait, l'exhortait à la victoire. Des voix pointues de femmes hystériques faisaient comprendre l'appât du gain, le féroce goût de l'argent. […] C'était une

[387] A. Laberge, « Le violon chante et pleure », p. 82.
[388] Albert Laberge, « Aux courses », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 52. Les quatre prochaines citations se trouvent à la même page.
[389] Albert Laberge, « Mort de Pascaro », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 12-15.
[390] A. Laberge, « Mort de Pascaro », p. 12.
[391] A. Laberge, « Mort de Pascaro », p. 13. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.

clameur assourdissante, une clameur pleine de fièvre, d'espérance, de joie, d'allégresse[392]. » Au deuxième virage, le cheval bute, puis se voit contraint de s'arrêter. Le sort en est jeté : « immobilisé au côté de la piste[393] », dépassé par « [l]es autres coursiers [qui] arrivaient en ouragan », « Pascaro, une jambe brisée, restait là, souffrant sans comprendre, désormais viande d'équarrisseur ». « Il est fini », déclare le juge à ses camarades. « La foule […] debout sur les banquettes de l'estrade » et « [l]es milliers de spectateurs […] massés sur la clôture de la piste[394] », stupéfaits, observent la scène. Puis « ce fut une formidable explosion d'injures. Des figures congestionnées, hideuses, brutales, grimaçantes hurlaient des imprécations : Maudit Pascaro! chameau! charogne! sale rosse[395]! » Les parieurs furieux tenaient responsable Pascaro de leur malheur, « [c]omme si le cheval les eût tous volés, leur eût pris leur argent dans leur poche ». Sur les entrefaites, les responsables procèdent à la destruction de la bête :

> Le policier appliqua son revolver tout près de la tête du coursier, vis-à-vis de l'oreille. L'on entendit un bruit sec, comme le claquement d'un fouet. L'animal eut un soubresaut, vira à demi, chancela, mais resta debout. L'homme à boutons jaunes s'approcha de nouveau et tira un second coup. Cette fois, Pascaro s'abattit sur le sol, agitant spasmodiquement les jambes pendant que son sang coulait de son crâne défoncé et faisait une mare rouge, sur l'herbe, près du fossé[396].

Cruelle, cupide et égoïste, la foule demeure indifférente au sort subi par la bête (« Maudite charogne! Il me fait perdre $50! Que le diable t'emporte. Pourri de bon à rien! ») La course terminée, « les parieurs malchanceux […] se dirig[ent vers les guichets du mutuel afin de se reprendre, espérant être plus heureux avec la quatrième course, pendant que Pascaro, la tête trouée de deux balles agonisait à côté du fossé dans une mare de sang ». En marge de la scène, « [s]ur la colline, à gauche, là-bas, l'on voyait passer en lente procession, en cortège funèbre, les

[392] A. Laberge, « Mort de Pascaro », p. 13-14.
[393] A. Laberge, « Mort de Pascaro », p. 14. Les trois prochaines citations se trouvent à la même page.
[394] A. Laberge, « Mort de Pascaro », p. 13.
[395] A. Laberge, « Mort de Pascaro », p. 14. La prochaine citation se trouve à la même page.
[396] A. Laberge, « Mort de Pascaro », p. 15. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.

tombereaux des vidangeurs se dirigeant vers l'incinérateur. Dans le lointain, les cuivres des harnais luisaient au soleil [397] »…

Chez Laberge, le cheval surexploité et cassé, à l'instar de la population ouvrière, se compare à un déchet dont on peut disposer après usage. Dans l'univers dégradé de la ville autour de 1940, seul compte le gain, qui est à la fois revanche et victoire. Pour ne pas mourir, le peuple doit miser et gagner. Mais à tout coup, il perd son pari. Ainsi va la vie dans le Québec de la « grande noirceur ».

En guise de clôture sur ce thème du cheval et de l'ambitieux en quête de fortune, mentionnons la métaphorisation chevaline à l'œuvre dans « La pension Rapin[398] », nouvelle qui raconte l'histoire de la famille d'un riche citadin ayant fait fortune dans les affaires. D'abord favorisé par le sort, Lionel Rapin se trouve brusquement en faillite à la suite de l'effondrement des marchés boursiers : « Tout le monde était soudain devenu pauvre par suite de cette spéculation effrénée[399]. » Désargenté, M. Rapin se voit dans l'obligation d'offrir ses services comme « professeur pour des cours privés » de sorte qu'« après avoir vécu pendant quelque temps en millionnaires, on vivait bien petitement […] ». Le cupide investisseur au nom prédestiné s'était enrichi par la rapine, il en payait maintenant le prix : « M. Rapin était un peu *comme le pur sang qui a gagné autrefois de glorieuses courses*, mais qui est *maintenant attelé à une voiture de laitier*. Il a oublié les acclamations des foules en délire, le collier de fleurs qu'on lui a passé au cou. Aujourd'hui, il fait sa ronde de lait[400]. »

[397] A. Laberge, « Mort de Pascaro », p. 13.
[398] Albert Laberge, « La pension Rapin », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 62-76.
[399] A. Laberge, « La pension Rapin », p. 64. Les deux prochaines citations se trouvent à la même page.
[400] A. Laberge, « La pension Rapin », p. 66. Nous soulignons.

6.2.2.6 Catégorie 6 : le cheval de la petite-bourgeoisie canadienne-française

Dans un passage de *La grosse femme d'à côté est enceinte*[401] (1978), Michel Tremblay ouvre une fenêtre sur le passé en présentant une scène du début du XX^e^ siècle qui illustre la disparité des classes sociales en milieu urbain par le biais de la figure chevaline :

> Dans ce temps-là, raconte la grand-mère Victoire, les rues étaient pas encore en asphalte, y'avait quasiment pas de chars, à Montréal! Tou'es dimanches après-midi, on venait s'installer à côté du pavillon des rafraîchissements, ta tante Ozéa pis moé, pis on r'gardait le grand monde défiler en calèche[402]…

La grand-mère se souvient en particulier d'un événement qui l'avait beaucoup impressionnée, une fête communautaire organisée par la ville pour souligner l'inauguration d'une gondole, la première au lac : « C'tait quequ'chose, j'te prie d'me croire! […] Ça me faisait rêver… Quand les calèches des riches avaient commencé à arriver, on s'était toutes levés deboutte, nous autres, les pauvres, pour les regarder[403]. »

Chez les personnages aliénés de cette première catégorie du récit de mœurs urbaines, la quête d'argent est souvent liée à un désir de réussite, de conquête. Le statut social devient une valeur prisée et, comme nous l'avons vu dans l'exemple précédent, les chevaux en sont le reflet. Ceux de la petite-bourgeoisie canadienne-française sont des bêtes appartenant à ce que nous pouvons appeler les dominants du groupe dominé. Dans *Le débutant*[404] (1914) d'Arsène Bessette, Marcel Lebon, directeur du *Populiste*, donne ce conseil amical au jeune Paul Mirot qui désire faire carrière dans le journalisme à Montréal :

---

[401] Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte, Chroniques du plateau Mont-Royal, roman*, [Éd. originale : Montréal, Leméac, 1978], Paris, Les Éditions Nomades, 2015, 285 p.
[402] M. Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte […]*, p. 205.
[403] M. Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte […]*, p. 206-207.
[404] Arsène Bessette, *Le débutant, roman de mœurs du journalisme politique dans la province de Québec*, [Éd. originale : Saint-Jean, Le Canada français, 1914], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, 309 p.

> Si vous avez le compas dans l'œil, faites-vous architecte ou ingénieur. Et à défaut de tout cela, il y a encore le commerce qui offre beaucoup de chances de succès. La carrière commerciale est la plus avantageuse dans un jeune pays comme le nôtre. On y fait fortune très vite. *Ceux que le hasard favorise quelque peu ont bientôt chevaux, voitures de luxe* et maison princière rue Sherbrooke. Les journalistes n'ont rien de tout cela[405].

Dans les récits, en plus de se distinguer des autres équidés de la horde urbaine du milieu francophone par leur équipement hippomobile, les chevaux du bourgeois se démarquent sur le plan de l'étiquette sémantique par le fait qu'ils sont déshumanisés, ne bénéficiant d'aucun rapport privilégié avec leur maître. D'autre part, ils sont instrumentalisés au même titre que les autres moyens de transport, comme le tramway, le camion, les « chars », etc. De fait, ils agissent à titre d'élément parmi d'autres du paysage urbain, comme en témoigne la réaction de Paul Mirot, nouvellement installé en ville, dans le roman *Le débutant* (1914) d'Arsène Besette : « Le jeune homme, d'abord étourdi par ce va-et-vient continuel, accompagné du bruit agaçant des tramways, mêlé au *toc-toc régulier du trot des chevaux sur l'asphalte*, reprit bientôt son sang-froid et s'amusa de ce spectacle nouveau pour lui[406]. »

Par ailleurs, on note que les écrivains abordent souvent le thème de l'argent par le biais du motif du commerce. Brasser des affaires, les personnages de l'Anglais et du juif en sont habituellement fort conscients, constitue un moyen efficace de s'enrichir et, par ricochet, d'acquérir au sein de la communauté d'appartenance une certaine notoriété, voire un pouvoir d'influence. Dans *Au pied de la pente douce*[407] (1944), premier roman de mœurs urbaines en

[405] A. Bessette, *Le débutant […]*, p. 78. Nous soulignons.
[406] A. Bessette, *Le débutant […]*, p. 79. Nous soulignons.
[407] Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce*, [Éd. originale : Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944], Montréal, Les Éditions internationales Alain Stanké, 1999, 355 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *APPD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

littérature québécoise[408], Roger Lemelin met en scène un commerçant dénommé Bédarovitch, personnage ambigu sur le plan identitaire[409] auquel est associée une pauvre haridelle. Ces derniers font leur entrée dans l'histoire au moment où Denis court se réfugier dans la boutique du marchand :

> [L]e jeune homme […] entra chez Bédarovitch. *Celui-ci était en train de dételer son vieux cheval, son « piton », comme il l'appelait. On avait l'impression que les menoires lui servaient de béquilles tant il était maigrelet, le pauvre animal*. La voiture, juchée sur ses roues boiteuses, était d'un jaune sale, une teinture d'or qu'on a ratée. Elle débordait de tronçons de fil de cuivre, de torchons troués, de vieux sommiers, de bouteilles; enfin, c'était un arsenal de riens qui ne sont quelque chose que pour les Juifs de ghetto. Seulement, pouvait-on affirmer que Bédarovitch était sémite? Il courait toutes sortes d'arguments à l'encontre. Par exemple, sa peau hâlée semblait ricaner de partout et sa couleur brune n'était pas olive, comme celle des Orientaux. Jean-Baptiste n'avait pas une longue barbe tortillée par sa main droite, à la manière de ses pseudo-ancêtres. […] On disait donc de Bédarovitch qu'il était de descendance canadienne-française. Il se chuchotait entre paroissiennes que son grand-père était un nommé Bédard, un Français authentique, qui s'était dit : « Tous les Juifs réussissent dans les affaires, ici. Je me fais Juif. » Il s'était donc installé à Québec, ayant soin d'ajouter à son nom la payante désinence. Il avait prospéré, fièrement décoré de ce « vitch » que tant de Juifs à vergogne renient. (*APPD*, 47-48. Nous soulignons.)

Dans ce cas de figure unique à notre connaissance, l'usurpation identitaire — un Canadien français nommé Bédard devient l'« Autre », le Juif, personnification de la prospérité économique — constitue une stratégie pour se sortir de la misère et s'élever socialement. La manœuvre réussira : non seulement Jean-Baptiste Bédarovitch prospère-t-il en affaires, mais il a toutes les apparences d'un personnage hautement respecté dans le quartier défavorisé de Saint-Sauveur où

[408] M. Arguin, « Au pied de la pente douce », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome III : 1940-1959*, p. 89.

[409] Comme le souligne Maurice Arguin au sujet du phénomène d'identification à des cultures minoritaires, le recours au personnage juif a une fonction significative : « [L]e Juif est étroitement associé à la quête de l'identité, comme symbole et miroir, quête qui, selon Sutherland, est inhérente à la condition du Canadien francophone. » (M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 197) À ce sujet, il cite Naïm Kattan : « Le romancier canadien-français cherche à élargir son horizon par l'affirmation de son identité. Il n'est donc pas surprenant qu'il mette en scène des personnages juifs. Ceux-ci ne menacent pas son statut de minoritaire. De plus, le Juif a su conserver son identité à travers les âges. L'exemple est rassurant. » Naïm Kattan, « Canada : une littérature d'interrogation », dans *Preuves* (Paris), vol. XVII, n^{o} 93, mars 1967, p. 79, dans M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 196-197.

il habite. À preuve, il accueille en son établissement les partisans des regroupements politiques locaux[410]. Plus tard dans le récit, on apprend que « Bédarovitch […] venait d'acheter, au grand désespoir de Pritontin, la Buick de l'abbé Trinchu » (*APPD*, 234). Ce passage du pauvre cheval attelé à l'automobile sert à marquer le progrès économique et social accompli par le personnage, la jalousie d'un concitoyen accentuant encore davantage la réussite de l'ambitieux marchand francophone au nom à consonance juive. Loin de s'asseoir sur ses lauriers, c'est à bord de ce nouveau véhicule qu'il continuera à faire commerce : « Le cri sempiternel de Bédarovitch coupa l'air, scandé par le roulement de sa voiture sur le pavé : — Guenaï… Guenaï… » (*APPD*, 320)

Cet exemple de Bédarovitch troquant son cheval « piton » pour une Buick nous permet de constater que plus les personnages humains ont un statut social élevé, plus fortes sont les probabilités qu'ils aient déjà remplacé le cheval par l'automobile. Toujours dans le même roman de Lemelin, on trouve un autre exemple de la différence de statut social que reflète le type de voiture (hippomobile/automobile). Il s'agit de la scène où, le dimanche, des familles des deux clans de la paroisse Saint-Joseph — les Mulots et les Soyeux — organisent une escapade à la campagne.

Ceux du premier groupe participent à « l'usuel pique-nique en tombereau, dans un champ de foin coupé, à cinq milles de la ville, où des hommes, après la partie de balle-molle, se soûleraient » (*APPD*, 233). Se trouvent parmi eux les membres d'une famille nombreuse modeste et leurs amis du voisinage, installés à bord de « la voiture la plus bondée, tirée par le cheval de Pinasse » (*APPD*, 234) :

[410] « C'était vaste […]. D'un côté, on voyait un fouillis de broche, les restes hétéroclites du monde de la ferraille. De l'autre côté de la cloison, des voix parvenaient, comme empâtées par la fumée. Des cadres pendaient aux murs. Il y avait là, en effigie, Wilfrid Laurier, Ernest Lapointe, Mackenzie King et une photo du cardinal Villeneuve tout au fond, près du Sacré-Cœur. […] La statue était peinte en rouge, car la Providence est sur le côté des libéraux. De grosses lettres de tôle qu'un membre zélé avait patiemment découpées dans des canistres vides, oscillaient, face à l'entrée : "*Association libérale Lapointe*". » R. Lemelin, *Au pied de la pente douce*, p. 49. L'auteur souligne.

> [D]ans la boîte d'une charrette chargée de bonnes femmes et empilée de marmots, […] les bonnes Mulotes satisfaites de leur sort […] rythmaient des hanches le miaulement de l'accordéon, et commençaient d'entonner les chansons en chorus en retenant leurs enfants de fouiller dans les boîtes à lunch. Tit-Blanc et Chaton, impatients, faisaient la faction près de la caisse de bière. (*APPD*, 233)

Dans le second groupe se trouvent le marguillier Zéphirin Lévesque et sa famille (Pierrette-Eugénie Lévesque, « sa dignité de marguillière » *APPD*, 234, et leur fille Lise), ainsi que deux jeunes hommes invités à se joindre à eux pour une partie de pêche au Lac Sergent (Denis Boucher, Mulot aspirant Soyeux, et Jean Colin, Mulot) :

> Zéphirin, tout pimpant d'une gloire qu'un prône encore plus pompeux que d'habitude avait épurée de la mesquinerie, esquissait des pas de vainqueur autour de son auto, gainait sa légèreté dans de magnifiques bottes, jaunes comme celles des agents de la circulation. À l'ombre de son chapeau colonial, les poings aux hanches, il regardait Jean frotter le nickelé des roues, pour ne pas avoir à subir la figure quémandeuse de madame Chaton. (*APPD*, 232-233)

Enfin, il importe de noter l'apparition au sein des récits urbains des années 1940 un nouveau type de cheval, celui de la Gendarmerie royale du Canada (désignée aussi sous le vocable de « police montée »), bête au service de la nation canadienne-française sous la gouverne de l'Angleterre. La présence de ce spécimen chevalin est très marquée au sein du second roman de Roger Lemelin, *Les Plouffe*[411] (1948) où l'on sent bien qu'il est le cheval de l'Autre, du dominant, du conquérant. De manière générale, sa présence est sollicitée pour assurer le respect de l'ordre lors d'événements publics tenus par les élites cléricales ou par la classe politique canadienne-française, tous deux fiers et fidèles partenaires du conquérant britannique[412]. On trouve deux

[411] Roger Lemelin, *Les Plouffe, roman*, [Éd. originale : Québec, Bélisle, 1948], Montréal, Les Éditions internationales Alain Stanké, coll. « roman 10/10 », 1999, 400 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

[412] Servant « une petite leçon d'histoire du Canada » à ses camarades typographes, Denis Boucher raconte : « Depuis deux cents ans, une haine de race divise le Canada, et aujourd'hui, malgré les efforts d'apôtres de bonne volonté, mais naïfs, la situation n'est guère améliorée. Qui donc est intéressé à ce que cette division dure toujours? L'Angleterre. Car un Canada uni, une vraie nation se débarrasserait vite de sa tutelle. Et quel est l'atout de l'Angleterre pour entretenir cette division : la province de Québec, catholique. Nos conquérants utilisent notre

illustrations éloquentes de ce partenariat où le cheval des Anglais est mis à l'honneur[413]. Lors de la Procession annuelle du Sacré-Cœur où la population se réunit au centre-ville pour manifester contre la conscription — qui soit dit en passant sera avalisée par le Cardinal, à la stupéfaction de l'« immense troupeau d'ouailles oppressées » (*LP*, 372) qui s'y oppose farouchement[414] —, la présence policière se fait bien sentir : « Pas de conscription! Ce mot d'ordre marqua le départ de l'avalanche d'hommes. La gigantesque croisade s'ébranlait, *précédée des gendarmes à cheval*. » (*LP*, 367. Nous soulignons.) Par cette scène, l'auteur dénonce en quelque sorte les agissements d'un clergé déterminé « à établir une ligne de conduite qui nie, à toutes fins utiles, la dépossession collective[415] », ce qui permet de « se demander si on est toujours en présence d'une religion ou plutôt d'une idéologie », souligne Maurice Arguin. Par ailleurs, on observe de nombreux chevaux lors du défilé du couple royal en mai dans les rues de la ville :

> Le défilé royal apparut d'abord dans le lointain comme une masse écarlate. […] À la tête du cortège, les uniformes rouges d'un détachement de la Gendarmerie Royale [*sic*] moulaient des torses d'autant plus statuaires que *les magnifiques chevaux qu'ils montaient caracolaient à l'allure endiablée et fière* que tout *cheval privilégié* qui escorte un roi en automobile se doit de prendre. Derrière ce détachement, glissait la longue limousine ouverte contenant les souverains. *Un autre groupe de gendarmes à cheval terminait le cortège*. (*LP*, 156. Nous soulignons.)

---

nationalisme, notre catholicisme, notre sang français pour fomenter cette mésentente. […] nos bons évêques, désireux d'assurer la survivance de notre race, doivent, par un de ces pénibles paradoxes de l'Histoire, employer les mêmes tactiques. […] Et c'est là que nous voyons la diplomatie anglaise proposer à notre haut clergé une abominable collaboration. Cette collaboration, nos évêques l'acceptent avec la bonne foi des sentiments élevés qui caractérisent les apôtres d'une religion de charité. Nos évêques croient, par cette association, assurer notre liberté et notre durée, quand, au fond, elle sert aux Anglais à nous garder esclaves de l'Empire. Victime de sa sincérité et de son but élevé, notre Épiscopat est donc la dupe des Anglais. Heureusement les braves curés de notre bas clergé, ignorants de ces subtiles tactiques, continuent de huer l'Angleterre et s'étonnent de voir notre admirable cardinal recevoir les souverains anglais à bras ouverts. » (*LP*, 178-179)

[413] Puisqu'il ne s'y trouve pas de cheval à proprement parler, nous omettons la scène de la manifestation syndicale devant les bureaux de *L'Action catholique*, où, à la suite de la harangue de l'aumônier des Syndicats Catholiques (« On demande aux grévistes de rentrer au bercail [syn. de bergerie]. » (*LP*, 232) l'un des travailleurs, s'étant rebiffé contre le patronat, « ne put aller plus loin. Deux hommes grands, forts, en qui ses yeux atterrés reconnaissaient, déguisés en civil, les deux membres de la Gendarmerie Royale [*sic*] qui l'avaient visité, se ruèrent sur lui et tentèrent de le maîtriser » (*LP*, 232-233).

[414] On remarque ici la métaphore du peuple-troupeau de mouton qu'on frappe comme avec un bâton : « D'adents apôtres, dans la foule, serrèrent les poings. Le Cardinal continuait […]. Le coup terrible était assené. Le corps innombrable vacilla en laissant échapper un souffle de désespoir stupéfait. » (*LP*, 373)

[415] M. Arguin, *Le roman québécois de 1944 à 1965 […]*, p. 123. La prochaine citation se trouve à la même page.

Lorsqu'un détracteur sème la panique, les cavaliers armés sont prompts à réagir : « Des cris fusèrent : "— Sauve-toi, Guillaume, la police!" Quatre gendarmes de l'arrière-garde, revolver au poing, sautaient de leurs montures et couraient sur lui. » (*LP*, 157) Après l'intervention d'un policier canadien-français, les membres de la Gendarmerie royale « lâchèrent l'anarchiste malgré lui et sautèrent sur leurs chevaux en les éperonnant. La foule laissa échapper une clameur enthousiaste […]. » (*LP*, 159)

Dans ce cas-ci, la mise en scène de l'opposition dominé (Canadien français = anarchiste) / dominant (Anglais = policier à cheval), l'auteur ramène à l'avant-plan la question du colonialisme dénoncée par ailleurs par le personnage de l'intellectuel, Denis Boucher : « Depuis deux cents ans, une haine de race divise le Canada, et aujourd'hui, malgré les efforts d'apôtres de bonne volonté, mais naïfs, la situation n'est guère améliorée. » (*LP*, 178) On peut souligner ici que le traitement subi par les chevaux montés par les gendarmes (*en les éperonnant*) s'apparente métaphoriquement à la sujétion de la nation canadienne-française au colonisateur qui le domine de maintes façons.

6.2.2.7 Catégorie 7 : le cheval dégradé et la transformation des mœurs sexuelles

Outre l'argent et le statut social, un nouveau thème fait son apparition dans les textes des années 1940 : la sexualité. Chez Laberge, qui lui fait subir un traitement naturaliste, elle se confond avec la bestialité. Volontiers choquantes, les scènes sont dépeintes d'une manière crue, comme dans cet extrait de « Propos de Diogène[416] ». Dans ce récit, le narrateur rencontre par hasard un ancien ami de collège, Henri Gravat. En rupture de ban avec la société (comme son

[416] Albert Laberge, « Propos de Diogène », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 121-145.

nom le suggère), ce dernier vit en réclusion sur une terre en compagnie de sa femme. Pestant contre les avanies de la modernité, il s'exclame :

> — La radio! Le pire fléau qui afflige l'humanité. […] Ah! le jazz, les crooners miaulant et bêlant, ce qu'elles aiment ça tes voisines, les génisses qui sont de l'autre côté de ton mur! Les yeux chavirés, la bouche ouverte elles jouissent. Elles sont comme celles-là qui assistent aux séances de lutte et que la vue des colosses qui s'efforcent de se renverser, de se démolir, de s'entre-tuer, excite si fort qu'elles en pissent dans leur pantalon et mouillent leur siège. *Les salopes! Elles me rappellent les juments qui attendent la monte de l'étalon*[417].

Les métaphores bestiales (mouton, vache, jument) servent ici à illustrer le propos nihiliste du personnage qui symbolise la rigidité d'une certaine couche de la population, intellectuelle et frileuse, à accepter les changements de mœurs en train d'opérer dans la société. Tous les textes de Laberge ne sont cependant pas aussi licencieux. Dans la « Mort de Pascaro » (1936) par exemple, se trouvent parmi la foule des spectateurs

> nombre de femmes, surtout des grosses aux *larges croupes*, trop lourdes pour monter plus haut [qui] étaient restées assises sur les premiers gradins de l'estrade. […] Pour être plus à l'aise, plusieurs se tenaient les jambes écartées et des hommes […] jetaient un furtif coup d'œil vers le triangle des cuisses, sous les jupes[418].

Par ailleurs, signe d'un changement de l'air du temps, le thème de la famille nucléaire traditionnelle cède la place à celui du veuvage ou du célibat, autant chez l'homme que chez la femme. Cela donne lieu à de nouvelles formes de représentation de la sexualité. Dans ces instances, l'écrivain délaisse le motif de la famille nombreuse (euphémisme pour parler d'une sexualité vécue par devoir, et non par plaisir) pour s'attacher à ceux du désir ou du plaisir sexuel, signe d'un début de *relâchement* des mœurs (à ne pas confondre avec la *libération sexuelle*, phénomène social associé davantage à la quatrième série culturelle).

[417] A. Laberge, « Propos de Diogène », p. 134. Nous soulignons.
[418] A. Laberge, « Mort de Pascaro », p. 12. Nous soulignons.

Dans la nouvelle « La vocation manquée[419] », Laberge raconte l'histoire de Gaspard Bergevin, pensionnaire chez Mme Cattell dont le physique s'apparente à celui d'un cheval décharné, maigre à l'os, qui évoque la misère ambiante à la suite de la crise économique des années 1930 :

> Elle s'était levée pour aller à son armoire et, debout, déclarait qu'elle-même n'était pas très forte maintenant, mais que, dans sa jeunesse, elle était solide, ronde et grasse, et son geste précisait sur sa poitrine plate et *sur sa maigre croupe des appâts disparus*. Mais cette évocation de formes évanouies ne pouvait troubler et aguicher le pauvre diable accablé de fatigue, épuisé par la faim continuelle et miné par la maladie. […] Un autre jour, Mme Cattell était simplement en jupon […], la veuve allait et venait dans la pièce dans son demi-déshabillé […], mais la vue du jupon qui cachait *un squelette* ne pouvait stimuler un homme fourbu, atteint de tuberculose. Non, il n'avait pas le goût de ronger un os[420].

Dans « La tentation mauvaise[421] », Laberge prend encore une fois le contre-pied du traditionnel discours moralisateur judéo-chrétien en présentant en lien avec le thème de la sexualité d'une part, une synecdoque, d'autre part, une métaphore chevaline. La nouvelle raconte l'histoire d'un veuf, le notaire Léopold Ledoux, père d'une enfant unique. Cette dernière ne tarde pas se marier, laissant le vieux seul dans sa maison. En le quittant, elle l'encourage à « s'assur[er] les services d'une domestique, pour préparer ses repas et tenir sa demeure en ordre[422] ». Suivant les conseils de sa fille, M. Ledoux se cherche une ménagère et la trouve en la personne de Mme Petipas, « une veuve courtaude, munie d'une abondante poitrine, d'une *large croupe* et dotée de deux yeux noirs très vifs[423] ». Cette femme sensuelle de quarante ans aux traits chevalins avait connu une vie difficile avec un mari ivrogne. Elle souhaitait maintenant refaire sa vie, et tenir, cette fois,

---

[419] Albert Laberge, « La vocation manquée », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 382-411, dans Gérard Bessette, « La vocation manquée », *Anthologie d'Albert Laberge*, 1972, p. 190-218.
[420] A. Laberge, « La vocation manquée », p. 213. Nous soulignons.
[421] Albert Laberge, « La tentation mauvaise », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, p. 54-67.
[422] A. Laberge, « La tentation mauvaise », p. 59.
[423] A. Laberge, « La tentation mauvaise », p. 61. Nous soulignons. Les trois prochaines citations se trouvent à la même page.

le haut du pavé. M. Ledoux, un être qu'elle eut tôt fait d'identifier comme étant « faible, sans volonté, sans contrôle de lui-même » lui apparut comme un bon parti. Mais encore fallait-il appâter cette proie idéale. Le piège? Ses attraits charnels. Le narrateur présente ce personnage féminin associé à la figure du cheval, symbole d'érotisme par excellence, comme une séductrice irrésistible :

> Le matin lorsqu'elle lui versait son café, lorsqu'elle lui apportait ses rôties, elle l'effleurait de son imposante poitrine, le brûlait de ses ardents yeux noirs; il était forcé de la renifler pour ainsi dire. Alors, à voir cette jupe qui tournait autour de lui, qui le frôlait, à sentir ce sexe qui s'offrait, il fut pris d'une espèce de vertige.

Le portrait que trace le narrateur de cette « Eve [*sic*] […] qui, toujours, fait succomber l'homme » aurait sans doute été qualifié d'« ignoble pornographie[424] » par l'évêque de Montréal Mgr Bruchési s'il eut mis la main sur l'un des soixante-quinze exemplaires du recueil publié hors commerce où se loge cette nouvelle labergienne salée[425]. Toujours est-il que « M. Ledoux se trouva pris au piège[426] » (ou, pourrait-on dire, pris au lasso!) :

> La veuve avait cru qu'elle aurait à *le dompter comme on dresse un poulain*. Elle n'avait même pas eu cette peine. […] il était assujetti à la femelle qui le faisait marcher à droite et à gauche, le faisait mouvoir comme un pantin, le forçait à faire ses quatre volontés, en faisant un être abject, vil et infiniment malheureux[427].

Dans la note préfacielle du recueil où se trouve « La tentation mauvaise », Laberge explique : « J'écris pour dire ce que je ressens, pour exprimer ce qu'il y a en moi et aussi, dans mes contes,

---

[424] Gilles Dorion, « La Scouine », dans M. Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939* [En ligne].

[425] « Encore y a-t-il des tentatrices qui sont jeunes, jolies, gracieuses, troublantes, mais que dire de ces grossières femelles, de ces vulgaires maritornes, de ces laides matrones […] dont la seule attraction réside dans un sexe affreux à voir, un sexe usagé, un sexe d'occasion, un sexe dans lequel un lot de mâles ont pataugé et pacagé, un sexe répugnant, repoussant, mais vers lequel l'homme aveuglé par l'instinct se précipite et plonge avec une ardeur farouche. » A. Laberge, « La tentation mauvaise », p. 61-62.

[426] A. Laberge, « La tentation mauvaise », p. 62.

[427] A. Laberge, « La tentation mauvaise », p. 63-64. Nous soulignons.

pour reproduire des images de la vie[428]. » À en croire cette nouvelle, la sexualité fait partie « de la vie » puisque l'auteur s'attarde à explorer les passions et les pulsions qui la font naître. Quoi que le récit s'intitule « La tentation mauvaise », il n'est pas question ici ni d'édification ni de réprobation des intentions ou de la conduite des personnages. Il s'agit simplement de montrer ce qui fait « palpiter » les hommes, pour reprendre l'expression de Jean-Charles Harvey : la lubricité dans le cas du vieux, le sentiment de contrôle et de pouvoir chez une femme au lourd passé conjugal.

Dans « Une trouvaille[429] », Laberge nous présente un cas de métaphore chevaline qu'il emploie pour développer le thème de la sexualité extraconjugale. Lors de la démolition d'une maison d'un « quartier jadis très fashionable[430] », le contremaître découvre treize bouteilles d'« un grand vin du Rhin avec, en rouge, la date, 1889[431] ». Il décide de partager sa « trouvaille » avec le concierge de l'immeuble d'à côté, la femme de ce dernier ainsi que Léon et Tancrède, deux chauffeurs du voisinage. Les cinq amis consomment joyeusement le délicieux nectar. Peut-être y a-t-il d'autres bouteilles cachées, se demande le concierge. En compagnie de Tancrède et du contremaître, il retourne à la maison pour fouiller les lieux :

> Ils furent quelque temps absents. Pour sûr qu'ils cherchaient consciencieusement. Ils revinrent les mains vides. Mais lorsqu'ils rentrèrent dans la cuisine, Léon, l'autre chauffeur qui était resté en arrière, avait les mains pleines, et sur le petit canapé où le mari dormait son somme chaque après-midi, dans son ivresse *il chevauchait* avec de pénibles efforts et en geignant la femme de son ami[432].

À la vue de ce spectacle, le concierge cocufié est furieux. Son ami Tancrède tente de l'apaiser par un petit laïus où *sexualité* rime avec *liberté* : « Nous avons bu, nous sommes tous saouls. Il y a

[428] A. Laberge, « La tentation mauvaise », p. 7.
[429] Albert Laberge, « Une trouvaille », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 201-206.
[430] A. Laberge, « Une trouvaille », p. 201.
[431] A. Laberge, « Une trouvaille », p. 202.
[432] A. Laberge, « Une trouvaille », p. 204. Nous soulignons.

des malheurs plus graves que ça. On va vider une couple d'autres bouteilles et tu entendras raison. Ne te fâches [*sic*] pas pour si peu de chose […][433]. »

Dans « Partie de pêche[434] », le comportement sexuel dégradé des protagonistes se double de cupidité. Laberge y fait le récit d'une journée particulièrement mauvaise de la vie d'un dénommé Petipas, homme quelconque, petit imprimeur de métier. En rentrant d'une partie de pêche à la campagne, lui et son ami croisent une femme en état d'ébriété : « Au premier coup d'œil, on voyait clairement que c'était une roulure. Quarante ans environ, une figure fatiguée, pauvrement mise et puant l'alcool. À cette vue, l'instinct animal, l'instinct du mal, surgit dans les deux hommes[435]. » Petipas entraîne la femme dans une maison de chambres :

> En se mettant au lit, […] il constata qu'il était avec *une cavale poussive, avec une femelle usée et fourbue*. […] elle s'abandonna comme elle s'était livrée à tant d'autres mâles. Réellement, l'homme n'avait aucune satisfaction et il regrettait maintenant d'avoir ramassé cette traînée à moitié ivre qui n'était qu'une paillasse[436].

« Paillasse » autant qu'il veut, la « cavale » aura néanmoins raison de son cavalier de fortune alors qu'elle lui vole pendant son sommeil la rondelette somme d'argent qu'il cachait sous l'oreiller. Dans un univers aussi dégradé, il n'y a plus de bons sentiments, et il n'est pas rare que les dominés dominants retombent vite au bas de l'échelle de la horde de leurs semblables.

[433] A. Laberge, « Une trouvaille », p. 204.
[434] Albert Laberge, « Partie de pêche », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 43-54.
[435] A. Laberge, « Partie de pêche », p. 47.
[436] A. Laberge, « Partie de pêche », p. 51. Nous soulignons.

6.2.2.8 Catégorie 8 : la figure chevaline et les autres figures animales

La troisième série culturelle diffère de la précédente par le fait que les écrivains mettent maintenant à profit, beaucoup plus qu'avant, les métaphores chevalines pour décrire l'humain. À la ville, le travailleur est tantôt assimilé à un cheval de trait (bête de somme), tantôt à un cheval de travail dégradé ou un âne, un mulet, etc.

Dans *Les Plouffe* (1948) de Roger Lemelin par exemple, Charles Métivier, un homme « [â]gé d'environ quarante ans, […] gardien de nuit au Parlement » (*LP*, 49) « avait l'air d'une bourrique » (*LP*, 49). Dans le récit, ce personnage sert à illustrer le type de Canadien français un peu médiocre, mais néanmoins heureux de son sort, se sentant supérieur à tous alors qu'il est le plus dominé des dominés.

L'équidé dégradé est aussi au service de la représentation défavorable du clergé (souvenons-nous de l'âne, chez Arthur Buies). Dans la nouvelle « Magasin des modes[437] » d'Albert Laberge, une veuve malade et pauvre, mais néanmoins croyante s'impatiente de n'être pas soutenue par le Divin autant qu'elle le souhaitait : « Elle avait beau prier, implorer, elle n'obtenait rien. Sûrement que Dieu était aussi dur, aussi impitoyable que les humains[438]. » De fait, tout l'irritait : l'empressement que mettent les vieux du village à se réunir en « troupeau » dans le temple, « le curé [qui] essaie de lire un texte du Nouveau Testament ou des Évangiles », mais qui, à cause de l'âge, lit mal « comme un jeune écolier […] qui *ânonne*[439] ».

On remarque par ailleurs quelques incidences où la figure du mouton représentant les ouailles est remplacée par celle du cheval. Parlant des prêtres accompagnant les fidèles lors d'une

[437] Albert Laberge, « Magasin des modes », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 196-240.
[438] A. Laberge, « Magasin des modes », p. 214. La prochaine citation se trouve à la même page.
[439] A. Laberge, « Magasin des modes », p. 213. Nous soulignons.

procession religieuse, le narrateur du roman *Les Plouffe* (1948) souligne que « [c]eux-ci éperonnaient leurs paroissiens fringants de ferveurs en leur faisant crier des cantiques que les haut-parleurs emportaient jusqu'au ciel » (*LP*, 366).

De ces observations, que peut-on conclure? La tendance générale allant vers une représentation de plus en plus fréquente des Canadiens français en tant qu'équidés, quoique pour l'instant dépeints sous une forme dégradée dans la forte majorité des cas, est un signe que l'ère de l'asservissement tire bientôt à sa fin. Cependant, dans les années 1940, nous sommes encore loin de la coupe aux lèvres, et les métaphores d'animaux tels que le mouton, la vache ou le boeuf, en tant que symboles de la soumission, de la veulerie ou de la force brute sans subtilité, persistent, se maintenant à côté de la nouvelle venue, la figure du cheval.

Par exemple, on trouve dans « Le faux incendiaire[440] » de Laberge un portrait saisissant du travailleur canadien-français où les deux métaphores, ovine et chevaline, sont exploitées conjointement :

> Le matin, je traversais à Montréal en même temps que lui. Vêtu de vieux habits usés, tachés de graisse, son dîner enveloppé dans une gazette sous le bras, je le voyais s'éloigner à la course en débarquant du bateau. Parfois, la barrière défendant le passage de la voie ferrée était fermée, et alors lui et toute la troupe des « *dos ronds* » baissaient davantage pour franchir l'obstacle, dans leur hâte de *reprendre le collier*, leur tête tant de fois courbée. C'était là l'existence de Dumur depuis dix ans, et il ne semblait pas y avoir de raison pour qu'elle changeât [*sic*] jamais, pour que cette situation ne s'éternisât pas […][441].

Selon le portrait que donne le narrateur Omer Deschamps, Dumur appartient bel et bien à la masse des prolétaires anonymes que le narrateur compare à la fois à des bêtes de

[440] Albert Laberge, « Le faux incendiaire », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 55-59.
[441] A. Laberge, « Le faux incendiaire », p. 57. Nous soulignons.

somme (*reprendre le collier* = cheval) et dont l'allure est celle des bêtes d'élevage (*dos ronds* = mouton).

On trouve une illustration encore plus saisissante de ce phénomène dans « Le colosse[442] » d'Albert Laberge. Le Canadien français Victor Brisebois, un taupin ayant travaillé dans les mines, se fait recruter par Isidore Lafleur, depuis vingt ans « propriétaire de buanderie La Famille[443] », qui souhaite exploiter à son avantage cette « puissante brute humaine[444] » en le faisant boxeur (« Et alors, ce serait la renommée, la fortune[445] »). Indifférent, le colosse accepte : « Brisebois n'avait pas d'opinion. *Il ferait ce qu'on lui dirait : il se laissait guider*[446]. » (Soulignons ici que son attitude reflète celle habituellement associée au mouton.) Après quatre mois d'entraînement en gymnase et quelques combats mineurs, le temps de mettre la nouvelle recrue à l'épreuve arrive :

> C'était la plus importante rencontre jamais disputée à Montréal […] Les deux boxeurs firent leur apparition dans l'arène. Chacun d'eux fut applaudi, mais Brisebois fut frénétiquement acclamé. Le Canadien était plus grand que son adversaire, plutôt trapu. Pour M. Lafleur, le grand jour était arrivé[447].

Le combat s'engage lentement, les deux pugilistes s'étudie, la foule encourage Brisebois. Cependant, précise le narrateur, « on le sentait craintif et il regardait l'Anglais avec de grands yeux blancs[448] », à la manière d'un animal craintif. Lafleur l'aiguillonne (comme on le fait avec du détail), l'encourageant à y aller de toutes ses forces :

> *Comme un cheval qui reçoit un coup de fouet, Brisebois s'élança* vers son adversaire au son du timbre, lui assénant deux directs de sa droite sur la bouche puis un crochet

[442] Albert Laberge, « Le colosse », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 140-170.
[443] A. Laberge, « Le colosse », p. 142.
[444] A. Laberge, « Le colosse », p. 140.
[445] A. Laberge, « Le colosse », p. 143.
[446] A. Laberge, « Le colosse », p. 152.
[447] A. Laberge, « Le colosse », p. 165-166.
[448] A. Laberge, « Le colosse », p. 166.

> de chaque main à la mâchoire. Jones chancela. Continuant l'attaque, Brisbois lança un rude uppercut au menton et Jones alla au plancher pendant que la multitude faisait entendre une immense acclamation[449].

En bon Canadien français, Brisebois avait « bûch[é] » aussi ferme qu'il avait pu. La victoire lui serait-elle acquise? L'arbitre compte : « — Un, deux, trois, quatre, cinq, six […][450]. » À « neuf », Jones est debout et « se ru[e] sur Brisebois » qui est totalement déconcerté : « Il faisait pitié, il était lamentable à voir, se défendant si maladroitement qu'il ne pouvait éviter un seul coup. L'Anglais se battait comme un enragé. Comme médusé, Brisebois le regardait de ses grands yeux blancs et était absolument impuissant à se protéger[451]. » Les récriminations du public ne tardent pas : « Dans la foule, c'était une stupeur, un désappointement sans nom. […] l'on entendait un concert d'invectives et d'injures à l'adresse du vaincu : "Grande vache! Pourri! Peureux! C'est pas un boxeur, c'est un mouton! C'est pas la force, c'est le cœur qui lui manque[452]! » Ainsi, à peine installé dans la posture de l'homme-cheval, Brisebois se voit vite remis à sa place d'être dominé, d'« homme [qui] croule au plancher comme le bœuf que le boucher frappe avec un maillet de fer[453] ».

À l'issue de ce combat, l'échec est double. Du moins, en apparence. D'une part, n'ayant pas réussi pas à réaliser son rêve de promotion sociale, Lafleur en mourra (« il fit faillite […], il eut une crise de dépression nerveuse et la tête lui déménagea[454] »…); d'autre part, Brisebois « devint ce à quoi sa nature et son caractère l'avaient prédestiné : *bouncer* dans un bordel[455] ». Cependant, l'ex-boxeur se sent désormais libéré, « *bien débarrassé du joug* de son despotique

[449] A. Laberge, « Le colosse », p. 166-167. Nous soulignons.
[450] A. Laberge, « Le colosse », p. 167.
[451] A. Laberge, « Le colosse », p. 168.
[452] A. Laberge, « Le colosse », p. 169.
[453] A. Laberge, « Le colosse », p. 151.
[454] A. Laberge, « Le colosse », p. 169.
[455] A. Laberge, « Le colosse », p. 170.

patron[456] ». Car contrairement à ce que la nouvelle suggérait au départ, le mal ne vient pas tant de la domination exercée par le vainqueur anglais dans l'arène que de celle perpétrée par un autre dominé canadien-français, cet Isidore Lafleur, ce gagne-petit, le Même en quelque sorte (que connote le nom de la buanderie « de la Famille »), qui n'hésite pas un instant à exploiter (à dominer) une « brute » de sa propre « race » (ovine, bovine) pour parvenir à ses fins (succès financier, notoriété). Le public que l'on devine être canadien-français pour la plus large part, lui aussi bien installé dans la position du dominé, s'empresse de calomnier le perdant, illustrant ainsi encore une fois la thèse d'Arguin : la violence des aliénés finit par se retourner contre eux-mêmes ou contre les leurs.

Outre les ovidés et bovidés, la figure du cheval des années 1940 est associée à celle du rat, signes que les temps sont encore bien durs, comme on peut en voir un exemple dans « La vocation manquée » (1942) d'Albert Laberge (« [L]es rats trottaient dans les murs comme s'ils se poursuivaient dans *des galopades effrénées*[457]. »). Ce type de combinatoire, qui semble agir à titre de multiplicateur de la dégradation, se retrouve dans bon nombre de récits jusqu'à l'aube de la Révolution tranquille. Cependant, on verra poindre bientôt la figure du chat qui, en remplacement de celle du rat par exemple, viendra surencoder positivement la figure chevaline en ajoutant à l'érotisme de l'équidé une touche de sensualité toute féline.

[456] A. Laberge, « Le colosse », p. 170. Nous soulignons.
[457] A. Laberge, « La vocation manquée », p. 211.

6.2.3 Annexe 3.3 : Ajout à la section « Cheval et révolte dans le récit psychologique (1950-1960) »

6.2.3.1 « Le déménagement » (1966) de Gabrielle Roy

Dès les tous débuts de l'urbanisation, les chevaux ont assisté les hommes dans diverses tâches, notamment pour le transport des biens et des personnes. À compter de 1930, l'automobile et d'autres moyens de locomotion se partagent les rues avec la bête. Les travailleurs les plus pauvres seront les derniers à se départir du cheval à l'ère de la modernisation des transports en milieu urbain. La nouvelle intitulée « Le déménagement[458] », du recueil *La route d'Altamont* (1966) de Gabrielle Roy raconte une scène où le transport hippomobile est mis à profit pour l'installation d'une famille pauvre dans un autre quartier de la ville. Dans ce récit d'apprentissage où se superposent les sentiments de nostalgie[459] et de révolte, une fillette avide d'aventures découvre lors d'un déménagement le vrai visage du monde qui l'entoure. Sa désillusion marque le passage de l'insouciance propre à l'enfance à l'émergence de la conscience douloureuse de l'adulte en devenir.

Christine est une enfant qui a grandi en écoutant sa mère raconter l'histoire migratoire de sa famille[460]. Attribuant à cette épopée une aura romantique idéalisée, elle se découvre une envie de vivre le même genre d'expérience[461]. La présence d'une famille de déménageur dans sa rue lui apparaît comme une belle opportunité de transformer son rêve en réalité et ainsi faire échec au

[458] Gabrielle Roy, « Le déménagement », *La route d'Altamont. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions HMH, 1966], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2014, p. 99-121. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.
[459] « [L]e seul fait qu'il y eût des sortes de vie révolues, éteintes dans le passé, que de nos jours l'on ne pourrait plus reprendre, ce seul fait me remplissait, pour les années comme pour les désirs, de nostalgie. » (*LD*, 107)
[460] « Au fond, ce devait être qu'elle-même revivait sans cesse cet émouvant voyage vers l'inconnu. En me le narrant, peut-être épuisait-elle en elle-même cette effarante nostalgie, quand on y pense, que dépose en nous la vie, quelle qu'elle soit. » (*LD*, 105)
[461] « Cette nuit m'éveilla l'intensité de mon désir. Je m'identifiai à ma mère, enfant, couchée, comme elle l'avait conté, dans le chariot, alors qu'elle regardait voyager au-dessus de sa tête les étoiles des Prairies — les plus lumineuses des hémisphères, disait-on. » (*LD*, 106)

sentiment d'envie qui la tiraille depuis un moment : « Du haut de la charrette, comme le monde, pensais-je, devait se transformer au regard. » (*LD*, 103) Un samedi, jour de déménagement, Christine s'invite chez les Pichette à l'insu de sa mère. Le voyage initiatique commence : « Et nous partîmes dans cette heure fraîche du matin qui m'avait promis la transformation du monde et des choses — et sans doute de moi. » (*LD*, 108) Au début de l'odyssée, à bord de « cette étonnante charrette du passé » (*LD*, 110), Christine s'invente un monde merveilleux qui fait d'elle une exploratrice, une aventurière :

> Bientôt commencèrent à circuler des tramways et quelques autos. De les voir surgir à l'horizon et s'approcher de nous me causa une vive sensation du décalage des époques. Que venaient faire ces trams et ces autos dans notre temps qui était celui de la charrette? pensais-je avec plaisir. Quand nous atteignîmes Winnipeg et que l'on fut mêlé à une circulation assez grande déjà, mon impression d'étrangeté fut telle que je crus à un rêve, et j'en battis des mains. Sans doute, même en ce temps-là, une charrette tirée par des chevaux était-elle chose rare en pleine ville. Tout à nos côtés allait donc très vite, très aisément. Nous, à notre allure encombrante et réfléchie, nous passions comme un lent film majestueux. Je suis le passé, je suis les temps anciens, me disais-je avec ferveur. (*LD*, 109-110)

Mais la réalité rattrape petit à petit la jeune fille douée d'une imagination débordante, et « cette promenade en charrette » (*LD*, 107) se transforme bientôt en une « aventure […] sordide » (*LD*, 112), comme en témoigne les difficultés éprouvées par le charretier à conduire son équipage :

> *[L]es difficultés de mener des chevaux somme toute nerveux à travers pareil bruit et embarras* énervaient prodigieusement le déménageur que j'aurais cru plus calme et assuré. Il n'arrêtait plus de maugréer ni même d'invectiver bruyamment contre presque tout ce qui se trouvait sur notre passage. Cela commença à me gêner. J'avais le sentiment qu'il gâtait par sa mauvaise humeur ce que notre apparition pour les pauvres gens de l'époque présente pouvait avoir de plaisant et de doucement incongru. J'aurais bien voulu me désolidariser d'avec lui. Mais comment faire, juchée à ses côtés? (*LD*, 110. Nous soulignons.)

Elle reçoit un choc lorsqu'elle fait la rencontre de la famille Smith[462]. Malgré tous ses efforts pour « fouetter [s]on enthousiasme, d'en faire renaître quelques flammes » (*LD*, 112), le rêve cède le pas au cauchemar. Tout autour d'elle prend l'allure d'une fin du monde et la vision des chevaux fourbus participe de sa désillusion :

> Dans cette petite lueur qui venait de la maison, j'aperçus combien *nos pauvres chevaux aussi étaient las. Ils clignotaient des yeux, l'air perdu pour avoir fait trop de déménagements* sans doute. Les chevaux aimeraient peut-être faire et refaire toujours le même parcours — ainsi ne se sentiraient-ils pas trop éloignés de leurs habitudes. Mais, toujours lancés par des routes nouvelles, vers une destination inconnue, *ils doivent en être déconcertés et abattus*. (*LD*, 119. Nous soulignons.)

De sa mésaventure, la jeune fille tirera une leçon de vie importante : « Et je ne m'étais pas encore rendu compte que tout ce côté usé, terne et impitoyable de la vie que m'avait aujourd'hui révélé le déménagement, plus que jamais allait gonfler ma frénésie d'évasion. » (*LD*, 120)

6.2.4 Annexe 3.4 : Ajout à la section « Cheval et révolution dans le récit de la Révolution tranquille (1960-1970) »

6.2.4.1 Les Plouffe *(1948) de Roger Lemelin : préfiguration du cheval de la révolution*

Dans *Les Plouffe* (1948), Roger Lemelin met en scène le père Théophile Plouffe, un homme fort et solide, « bâti comme un cheval » (*LP*, 234). Certes, à l'instar de nombreux personnages de la classe prolétaire, il est décrit comme un simple ouvrier « qui douze heures par jour *s'attelait* à une besogne ingrate » (*LP*, 192. Nous soulignons.). Cependant, en sa qualité d'ancien champion cycliste[463], le père Théophile Plouffe, qui chevauche tous les jours sa bicyclette pour se rendre au travail, incarne la figure d'un fier cavalier capable de relever de

[462] « Cette pauvre femme à l'air exténué, les cheveux plaqués au visage, ces enfants malingres, le mari — un homme aussi peu aimable que M. Pichette — je découvrais là des gens voués à une existence dont je ne connaissais rien, effroyablement grise, et qui me paraissait pour ainsi dire sans issue. » (*LD*, 112)
[463] R. Lemelin, *Les Plouffe*, p. 12-15, p. 86.

nombreux défis (« La bicyclette bondit sous la poussée soudaine des jambes, tandis que la figure du vieux se tendait de défi. » *LP*, 14). À preuve, il se démarque des « dominés » de son groupe d'appartenance par ses qualités de leader, comme l'attestent sa participation à une grève syndicale et son refus de renier ses valeurs lors du défilé royal. Par ailleurs, la figure de l'homme à cheval est introduite dans le récit par le biais d'une image de la bête située à l'entrée de la maison. Ainsi, « [d]ebout sur le dos du cheval noir dessiné dans le tapis du seuil de porte » (*LP*, 237), tous les membres de la famille apparaissent tour à tour symboliquement comme des « chevalier[s] », quoique certains aient l'allure un peu moins fière que d'autres[464]. Néanmoins, cette représentation est parlante. Elle suggère pour l'une des premières fois depuis le XIX^e^ siècle que les Canadiens français peuvent se considérer comme des conquérants. Selon la définition qu'en donne Corinne Morel, le chevalier représente « le prototype même du héros, défendant les plus faibles, pourfendant les démons et conquérant le cœur des demoiselles[465] », ce qui pourrait se traduire dans le contexte québécois de l'époque par la défense du peuple canadien-français opprimé (« [M]aintenant qu'*il avait le pied à l'étrier*, [Denis Boucher] portait aux nues sa paroisse et sa ville natales […]. Son métier lui avait permis de rencontrer des jeunes intellectuels qui publiaient un journal patriotique […]. Ils avaient accueilli *sa fougue* à bras ouverts […]. » *LP*, 148. Nous soulignons.), la dénonciation de toutes les formes d'assujettissement — la relation ethnique de type coloniale, par exemple : « L'anglophobie du père Plouffe était *moins facilement désarçonnable* [*sic*]. » (*LP*, 178. Nous soulignons.) —, et dans la sphère du privé, la revendication de nouveaux rapports interpersonnels inspirés par l'amour et le désir charnel (« *Éperonné par l'amour-propre*, [Ovide Plouffe] fit appel à son ardeur de tantôt et chercha

[464] Par exemple, le cavalier de Cécile Plouffe : « Onésime Ménard, les bras ballants, offrait un visage ébahi à cette scène de détresse. Debout sur le dos du cheval noir dessiné dans le tapis du seuil de porte, il avait vraiment l'air du chevalier de l'embarras. » (*LP*, 237)
[465] Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2005, p. 229.

passionnément la bouche de Rita. » *LP*, 311. Nous soulignons.), et non plus par simple devoir de procréation.

6.2.5 Annexe 3.5 : La figure du cheval dans les textes littéraires de la revue *Parti pris* (1963-1968)

Présence du cheval dans les œuvres littéraires de la revue *Parti pris* (1963-1968) PARTI PRIS revue politique et culturelle paraît tous les mois sur 60 pages rédaction et administration : c.p. 149, station « N », Montréal 18, Québec		
Auteur et titre de l'œuvre	Genre littéraire	Cheval / chevaux Joual / jouaux
Genre narratif : Quatre récits sur douze comportent une allusion au cheval (mais aucun en lien avec la figure du joual)		
Jacques Ferron, « Le médecin ressuscité », *Parti pris*, vol. I, n° 2, novembre 1963, p. 36-37.	Conte	« [L]a passion incertaine, chevauchée par le devoir ». (sens figuré)

André Major, « Modern style », *Parti pris*, vol. I, n° 3, décembre 1963, p. 38-39.	Nouvelle	Aucun cheval
André Major, « Hiverner », *Parti pris*, vol. I, n° 3, déc. 1963, p. 40-42. (Paru dans le recueil de nouvelles *La chair de poule*)	Nouvelle	Aucun cheval
Gilles Vigneault, « L'acheteur », *Parti pris*, vol. I, n° 4, janvier 1964, p. 32-33.	Conte	Aucun cheval
Gilles Vigneault, « Variations sur un vieux thème », *Parti pris*, vol. I, n° 4, janvier 1964, p. 34-35.	Conte	« Cela ne se trouve pas dans les quatre fers d'un cheval. Et même si vous le trouviez, il n'est pas certain qu'un tel homme puisse vous parler de liberté. » (p. 35)
Nina Bruneau, « Mademoiselle Sommeil », *Parti pris*, vol. I, n° 4, janvier 1964, p. 36-41.	Conte	Aucun cheval … Mais il y a un passage intéressant qui illustre l'attitude du cheval Martyr et de François, dans *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout (photocopie rangée en filière *SG*) : « Il me fallait dormir aussi. Si on pouvait, pensais-je, traverser le sommeil sans périr; sans abandonner en route l'idée de l'éveil. Je savais que cette tâche comporterait un piège : celui de demeurer à jamais dans le rêve. Il me fallait

		pénétrer le sommeil, y saisir le rêve afin de l'amener avec moi jusqu'à l'éveil, jusqu'au grand jour. » (p. 36)
Gérald Godin, « Albert, ou la vengeance », *Parti pris*, vol. I, n° 5, février 1964, p. 37-39.	Nouvelle	Aucun cheval
André Major, « Comme une petite boue humaine », *Parti pris*, vol. I, n° 5, février 1964, p. 40-42.	Nouvelle	Aucun cheval
Gérald Godin, « Un chien blanchi », *Parti pris*, vol. II, n° 3, novembre 1964, p. 34-36.	Nouvelle	Aucun cheval
André Major, « La semaine dernière pas loin du point », *Parti pris*, vol. II, n° 3, novembre 1964, p. 37-42. (Paru dans le recueil de nouvelles *La chair de poule*)	Nouvelle	« Ils [Claire et Sonny] se tortillent; lui, il fait ce qu'il peut entre les cuisses brûlantes de Claire qui se sent lentement envahie par une sorte de lourdeur, comme une chaude paralysie… Elle grimace quand il est trop brusque. Mais la douleur elle-même lui fait du bien. — Entre, entre, qu'elle lui souffle dans le nez. Encouragé, il éperonne. » (p. 39) * [Gaston a « déniaisé Claire » (p. 40), il a assommé Sonny (p. 41) et il a frappé son père qui chialait contre sa mère (p. 41)] « Quand il entre chez lui, la voix de Tiphonse, le père, l'arrache à sa chanson. Finie la musique qui dansait dans son sang. La mère, aussi triste que d'habitude, étend du linge sur la

		corde. Il doit passer sous cette corde pour traverser la cuisine. Tiphonse chiale parce que maman a acheté des souliers neufs pour le plus jeune. — J'ai cru ben faire, Tiphonse, c'est tout ce qu'elle trouve à lui répondre. Gaston monte sur ses chevaux, ceux que la vie vient de lui donner ce soir : — Coutez donc, le pére, pouvez pas lui laisser la paix de temps en temps? » (p. 41)
Laurent Girouard, « La Crotte au nez », *Parti pris*, vol. II, n° 10-11, juin-juillet 1965, p. 98-101.	Roman (extrait)	[L'ivrogne de la P'tite Ville, Ti-dos, « son ivrogne à elle », p. 98] « Silencieux et sinistre il caracolait au beau milieu de la rue. Les deux bras balants, son masque de sang inimaginable, il marchait… Un monstre. Un martien. Un fantôme. J'avais peur. » (p. 100-101)
Jacques Renaud, « Extrait de "En d'autres paysages" », *Parti pris*, vol. 5, n° 4, janvier 1968, p. 54.	Roman à paraître (présentation)	« Jacques Renaud a déjà publié un recueil de poèmes, "Électrodes". Et pris des cours de diction, pour le bonparléfrança. Et puis il a écrit Le Cassé. En joual, contre tous les bonparlés, les belles âmes et les culs d'or. Ce premier livre a scandalisé, ému, bouleversé, choqué... il n'a pas laissé indifférent. Les éditions Parti Pris publieront au printemps son nouveau roman: En d'autres paysages. Alors que le Cassé s'achevait sur un meurtre, celui-ci commence par un meurtre. Puis c'est la longue fuite loin de la ville, vers les origines et les passions, vers le fondamental. Et c'est écrit en . . . les critiques trouveront bien un nom à ce langage là aussi. Nous vous présentons aujourd'hui un extrait de ce roman. » (p. 54)

Genre poétique : 6 poèmes comportent une allusion au cheval Un cheval de travail de type la Grise (Gaston Miron) Un cheval de type Joual (Raoul Duguay) Quatre chevaux de type Cheval libéré (Gérald Godin, Paul-Marie Lapointe)		
Gaston Miron, « Deux poèmes », *Parti pris*, n° 2, novembre 1963, p. 38.	Poésie révolutionnaire	« [J]'avance en poésie comme un cheval de trait […] » (p. 38)
Paul-Marie Lapointe, « Psaume pour une révolte de terre », *Parti pris*, n° 2, novembre 1963, p. 47-54.	Poésie révolutionnaire	« l'aigle ploie son cavalier sa proie rompt l'effroi prend l'usine » (p. 48) « les fruits savent posséder l'âme comme l'étalon la mère » (p. 54)
Raoul Duguay, « Gérald Godin ou du langage aliéné bourgeois au langage aliéné prolétaire », *Parti pris*, vol. 4, n° 5-6, janvier-février 1967, p. 97.	Poésie révolutionnaire Joualisante (de Gérald Godin)	« Le joual est la saisie immédiate et la transcription immédiate de l'âme du colonisé québécois, colonisé à la Conquête: "à la conquête on a perdu / le cheval dit qu'il en a marre / de s'entendre toujours parler" (Cantouque à répondre). » (p. 97)
Raoul Duguay, « Gérald Godin ou du langage aliéné bourgeois au langage aliéné prolétaire », *Parti pris*, vol. 4, n° 5-6, janvier-février	Poésie révolutionnaire joualisante (de Gérald Godin)	« Il n'y a jamais de feu et peu d'air dans ces quatre recueils de poèmes. La terre et l'eau se partagent les symboles cosmogoniques. La terre a pour images positives l'arbre et le cheval, lequel sera changé en arbre : "les chevaux immobiles devenir des arbres" (Fiertés). Le cheval est le symbole de la force :

1967, p. 98.	Symbolique du cheval dans la poésie de Godin : • Force • Conquête • Virilité • Amour • Fidélité	"j'aime la danse des muscles sous la robe des chevaux", de la conquête : "un torrent de chevaux éventre l'univers" (Fiertés), de la virilité et de l'amour à l'égard de Maria (remarques que le poème Pour Maria est le seul qui ait été écrit d'un seul trait, sans strophes) : "maria tes jambes de blé quelle chevauchée jamais / m'envahira la mémoire" et de la fidélité : "seuls mes chevaux fidèles m'entouraient par milliers" (Fiertés). » (p. 98)
Raoul Duguay, « Gérald Godin ou du langage aliéné bourgeois au langage aliéné prolétaire », *Parti pris*, vol. 4, n° 5-6, janvier-février 1967, p. 96.	Poésie révolutionnaire joualisante (de Gérald Godin)	« [Premier recueil : Chansons très naïves] Son contenu est à la fois le signe de l'aliénation et de l'auto-critique. Les trois premières parties du premier recueil décrivent nettement, au point de vue thématique, une situation d'aliéné : […] Dans la deuxième partie l'aliéné tente une libération de la mère, du maître et des autres, appelle la mort mais finit par prendre peur de mourir seul (il mourra seul avec son cheval). La troisième partie marque la consommation de la mort, (la nature, les saisons). Mais la dernière partie nous montre une certaine résurrection, un appel à la vie, une dénonciation de tout ce qui tue l'être. » (p. 96)
Gérald Godin, cité dans Patrick Straram, « Préface à livre des comptes », *Parti pris*, vol. 4, n° 5-6, janvier-février 1967, p. 98	Poésie révolutionnaire joualisante (de Gérald Godin)	« […] il va pleuvoir dans quelques jours il va neiger sans doute un peu que ce climat est fou qu'il est méchant la montagne est froide et le cheval frissonne sa crinière enneigée d'un seul éclair de la Matapédia jusque aux Becquets marque du vent de la tempête

		le passage l'élan ô mon amour ô ma terrienne mon sillon mon beau pays que chaste amibe je m'abîme en tes cretons en tes fromages en ton lait entre tes seins (Strophes 1 et 11, Cantouque de récoeure — à sa colombe.) » (p. 98)
Genre essayistique : Quatre textes comportent une allusion au cheval (mais aucun en lien avec la figure du joual) Cheval et Forces de l'ordre (RCMP)		
PARTI PRIS, « Éditorial : la révolution et la morale », *Parti pris*, novembre 1963, p. 3.	Essai politique	« Au cœur d'un combat qui chaque jour devient de plus en plus total, personne ne peut plus prendre au sérieux une Morale et des beaux discours qui s'appuient sur les chevaux et les matraques. » (p. 3)
André Major, « Progrès des manifestations », *Parti pris*, n° 2, novembre 1963, p. 55-57.	Essai politique	« Pour la première fois, cependant, la foule des manifestants a résisté, et fort bien, si l'on tient compte des manœuvres policières. Après avoir été dispersés par les chevaux, après avoir perdu leurs pancartes que des policiers déchiraient, les manifestants se sont regroupés et ont manifesté. » (p. 55) « […] les cris FLQ! À BAS LES BOURGEOIS!, etc. Mais cela est peu quand la police vous matraque, quand les chevaux foncent sur vous. Il faudrait désormais […] que les manifestations soient organisées […]. » (p. 55)

		« Une chose est certaine: la révolution ne fait que commencer. Qu'on se mette bien ça dans la tête. Ni les fédéralistes, ni la RCMP, ni la police locale, ni la presse n'arrêteront cette révolution. » (p. 57)
Denis Arcand, « Les divertissements », *Parti pris*, n^{o} 2, novembre 1963, p. 57-58.	Essai politique et culturel	« Évidemment de ces temps-ci nous avons un nouveau divertissement qui s'appelle la Place des Arts. Je ne dirai rien des manifestants de la soirée d'ouverture qui furent écrasés par nos bonnes grosses polices-à-cheval. » (p. 57)
PARTI PRIS, « Vulgarité », *Parti pris*, n^{o} 2, novembre 1963, p. 63.		« Face au comportement chevaleresque des policiers, cow-boys et PéPées, PARTI PRIS propose l'emploi, lors des prochaines manifestations, des tactiques suivantes: — mettre le feu à la queue des chevaux — des policiers — amener des juments pour les chevaux — pour les policiers — passer à la thérébentine le cul des chevaux — des policiers — châtrer les chevaux » (p. 63. Les majuscules sont de Parti pris.)

CORPUS

Deuxième série culturelle – la Grise

Romans précurseurs du roman régionaliste

CHAUVEAU, Pierre-Joseph-Olivier. *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, [Éd. originale : *l'Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, février1846-mars 1847; Montréal, G. H. Cherrier, des Presses à vapeur de John Lovell, 1853], dans Gilles DORION, *Les meilleurs romans québécois du XIX^e siècle, Tome I*, Montréal, Fides, 1996, p. 839-1092.

GÉRIN-LAJOIE, Antoine. *Jean Rivard le défricheur*; suivi de, *Jean Rivard économiste*, [Éd. originale : *les Soirées canadiennes,* 1862, p. 65-319; 2^e édition revue et corrigée, Montréal, J.-B. Rolland & fils, 1874], Montréal, Bibliothèque québécoise [Édition de référence : réimpression des éditions de 1874 et 1876 publiées par J. B. Rolland, Montréal], 1993, 460 p.

LACOMBE, Patrice. *La terre paternelle*, [Éd. originale : *l'Album littéraire et musical de la Revue canadienne*, 1846], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, 87 p.

LE MAY, Pamphile. *Picounoc le maudit*, [Éd. originale : Québec, Typographie de C. Darveau, 1878], dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 228, version 1.0 (Édition de référence : Québec, C. Darveau, 1878).

Romans régionalistes ou comportant des thèmes régionalistes

BERNARD, Harry. *La terre vivante. Roman canadien*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925, 214 p.

BERNARD, Harry. *Juana, mon aimée. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Albert Lévesque, Librairie d'Action canadienne-française, 1931], nouvelle édition, Montréal, Librairie Granger frères limitée, 1946, 212 p.

BESSETTE, Arsène. *Le débutant, roman de mœurs du journalisme politique dans la province de Québec*, [Éd. originale : Saint-Jean, Le Canada français, 1914], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, 309 p.

CHOQUETTE, Ernest. *La terre. Roman du Canada-Français*, Montréal, la Maison de librairie Beauchemin, 1916, 289 p.

CONSTANTIN-WEYER, Maurice. *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Les Éditions Rieder, 1928, 228 p.

DESROSIERS, Léo-Paul. *Nord-Sud*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions du « Devoir », 1931], Montréal/Paris, Fides, coll. « Alouette bleue », 1943, 216 p.

DESROSIERS, Léo-Paul. *Les engagés du Grand Portage*, [Éd. originale : Paris, Gallimard, 1938], Montréal, Fides, coll. « Biblio Fides », 2017, 259 p.

GIRARD, Rodolphe. *Marie Calumet,* [Éd. originale : [s.n.], 1904], présentation de Fernand Roy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 212 p.

GUÈVREMONT, Germaine. *Le Survenant, roman*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1945], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 221 p.

GUÈVREMONT, Germaine. *Marie-Didace. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1947], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 231 p.

HARVEY, Jean-Charles. *Les demi-civilisés, roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Totem, 1934], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO roman », 1996, 205 p.

HÉMON, Louis. *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, [Éd. originale : Montréal, J.-A. LeFebvre, 1916], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1988, 216 p.

LAMONTAGNE-BEAUREGARD, Blanche. *Un cœur fidèle*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1924, 196 p.

LEGAULT, Rolland. *La rançon de la cognée. Roman*, [Éd. originale : Montréal, les Éditions Lumen, 1945], 2e édition, Montréal, les Éditions Lumen, 1945, 196 p.

POTVIN, Damase. *Restons chez nous!*, Québec, J.-Alfred Guay, 1908, 243 p.

POTVIN, Damase. *L'appel de la terre, roman de mœurs canadiennes*, préface de Léon Lorrain, Québec, « l'Événement », 1919, 186 p.

POTVIN, Damase. *Le Français. Roman paysan du « pays de Québec »*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, 346 p.

RINGUET. *Trente arpents*, [Éd. originale : Paris, Flammarion, 1938], Paris, les éditions Flammarion ltée, coll. « Bis », 2001, 288 p.

SAVARD, Félix-Antoine. *Menaud, maître-draveur*, [Éd. originale : Québec, Librairie Garneau, 1937], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992, 161 p.

VERCHÈRES, Paul. *L'or maudit. Roman*, Aventures de cow-boys, les exploits du légendaire Pit Verchères, le roi de l'Ouest canadien, [Montréal], Éditions Police-Journal, no 51, 1950, 32 p.

Récits brefs régionalistes et contes de Noël

BEAUMONT, Jacques. « Noël! souvenir d'enfance », [Éd. originale : Montréal, *Le Monde illustré*, 22 décembre 1892], dans Jean-Yves DUPUIS, *Noël au Québec. Contes, récits et souvenirs*, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 55, version 3.01 (Édition de référence : *Le Monde illustré*, 22 décembre 1892).

BERNIER, Jovette-Alice. « Où souffle le vent de la mer », *On vend le bonheur*, Montréal, Librairie d'Action canadienne-française limitée, 1931, p. 23-26.

BOUCHARD, Georges. « Le crieur », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 30-33.

BOUCHARD, Georges. « Le forgeron », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 44-48.

BOUCHARD, Georges. « Le cordonnier », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 49-53.

BOUCHARD, Georges. « Le maquignon », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 71-75.

BOUCHARD, Georges. « Le violoneux », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 76-80.

BOUCHARD, Georges. « Le laboureur », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 93-97.

BOUCHARD, Georges. « Le semeur », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 98-101.

BOUCHARD, Georges. « Les foins », *Vieilles choses… vieilles gens. Silhouettes campagnardes*, [Montréal, Beauchemin, 1926], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2014, p. 102-106.

CHARBONNEAU, Jean. « Conte de Noël (pour les petits) », [Éd. originale : Montréal, *Le Monde illustré*, 22 décembre 1892], dans Jean-Yves DUPUIS, *Noël au Québec. Contes, récits et souvenirs*, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 55, version 3.01 (Édition de référence : *Le Monde illustré*, 22 décembre 1892).

CHOQUETTE, Ernest. « Le docteur Santa Claus », *Carabinades*, [Éd. originale : Montréal, Déom frères, 1900], dans Jean-Yves DUPUIS, *Noël au Québec. Contes, récits et souvenirs*, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 55, version 3.01 (Édition de référence non spécifiée).

CHOQUETTE, Robert. « Le petit menteur », *La Revue moderne*, Montréal, octobre 1928, p. 5 et p. 55.

CLAPIN, Sylva (pseud. de Claude Sicard). *Alma-Rose*, [Éd. originale : Montréal, *La Presse*, vol. XLI, du 20 août 1925 au 15 octobre 1925), texte établi et présenté par Gilles Dorion et suivi d'un appendice, Montréal, Fides/BQ, 1982, 199 p.

CLAPIN, Sylva (pseud. de Claude Sicard). « Terre natale », [*Contes et nouvelles*, édition préparée par Gilles DORION, avec la coll. d'Aurélien BOIVIN, Fides, coll. « Nénuphar », 1980, 398 p.], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 130, version 2.1 (Aucune mention de l'édition de référence).

CLAPIN, Sylva (pseud. de Claude Sicard). « La savane », [*Contes et nouvelles*, édition préparée par Gilles Dorion, avec la coll. d'Aurélien Boivin, Fides, coll. « Nénuphar », 1980, 398 p.], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 130, version 2.1 (Aucune mention de l'édition de référence).

CODERRE, Émile. « Sur la route de Ferme-Neuve », *La Revue moderne*, Montréal, mars 1929, p. 12.

DANTIN, Louis. « Rose-Anne », *La vie en rêve. Contes et nouvelles*, [Éd. originale : Montréal, Librairie d'Action canadienne-française ltée, 1930], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 135, version 2.0 (Édition de référence non précisée).

DUTERROIR, Jean. « Le bien paternel. Nouvelle canadienne-française », [Éd. originale : Éditions de l'Action Sociale Catholique, Québec, 1912], dans Jean-Yves DUPUIS, *Contes et nouvelles du Québec, 1800-1950, tome I*, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 50, version 5.4 (Édition de référence : Éditions de l'Action Sociale Catholique, Québec, 1912).

FAUCHER de SAINT-MAURICE. « Une nuit de Noël à Beaumont de Bellechasse. Souvenirs d'enfance », *La Revue nationale*, vol. 2, n^{o} 12, déc. 1895, p. 579-585.

FILIATREAULT, Aristide. « Baptissette Dufour », *Contes, anecdotes et récits canadiens*, [Éd. originale : Montréal, I. Filiatreault, 1910], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 208, version 1.01 (Édition de référence : Montréal, I. Filiatreault, 1910).

FILIATREAULT, Aristide. « Le cochon à Toinon », *Contes, anecdotes et récits canadiens*, [Éd. originale : Montréal, I. Filiatreault, 1910], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 208, version 1.01 (Édition de référence : Montréal, I. Filiatreault, 1910).

FRANCOEUR, Louis et Philippe PANNETON. « Les rabâchages », *Littératures… à la manière de… nos auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Édouard Garand, Éditeur, 1924, p. 77-82.

FRÉCHETTE, Louis. « Une aubaine », *La Noël au Canada. Contes et récits,* [Éd. originale : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 17, version 1.1 (Édition de référence : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900).

FRÉCHETTE, Louis. « Tempête d'hiver », *La Noël au Canada. Contes et récits,* [Éd. originale : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 17, version 1.1 (Édition de référence : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900).

GROULX, Lionel. « Les adieux de la Grise », *Les rapaillages. Contes*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1916], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 25-33.

GROULX, Lionel. « La vieille croix des Chenaux », *Les rapaillages. Contes*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1916], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 51-58.

GROULX, Lionel. « Le dernier voyage », *Les rapaillages. Contes*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1916], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 121-129.

GUÈVREMONT, Germaine. « Accord », *En pleine terre,* [Éd. originale : « Ode à son cheval », *Paysana*, mars 1939, p. 25; Montréal, les Éditions Paysana ltée, 1942], deuxième édition, Montréal, les Éditions Paysana ltée, 1946, p. 49-52.

GUÈVREMONT, Germaine. « Chauffe, le poêle! », *En pleine terre,* [Éd. originale : Montréal, les Éditions Paysana ltée, 1942], deuxième édition, Montréal, les Éditions Paysana ltée, 1946, p. 7-18.

JOLICLER, Étienne. « Conte de Noël », [Éd. originale : Montréal, *Le Bulletin-Noël* [supplément au numéro régulier], 26 décembre 1909], dans Jean-Yves DUPUIS, *Noël au Québec. Contes, récits et souvenirs*, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 55, version 3.01 (Édition de référence : *Le Bulletin-Noël*, 26 décembre 1909).

LE MAY, Pamphile. *Fêtes et corvées*, [Éd. originale : l'*Annuaire de l'Institut canadien de Québec*, 1878], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 63, version 1.0 (Édition de référence : Lévis, Pierre-Georges Roy, Éditeur, 1898).

LE MAY, Pamphile. « Le réveillon », *Contes vrais*, [Éd. originale : Québec, Imprimé par la cie d'imprimerie « le Soleil », 1899], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 22, version 1.2 (Édition de référence : Pamphile Le May, *Contes vrais*, 2e éd. revue et augmentée (1907), Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, édition critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, 1993.)

LE NORMAND, Michelle (pseud. Marie-Antoinette Tardif). « En relisant votre journal », *Couleur du temps*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du « Devoir », 1919], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 828, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, Éditions du Devoir, 1919).

LORANGER, Jean Aubert. « Le râteau magique », *À la recherche du régionalisme. Le village. Contes et nouvelles du Terroir*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, 43 p.

MARCHAND, Joséphine (Josette). « Noël au pays », *Contes de Noël*, [Éd. originale : « Noël au pays », *la Patrie*, 24 décembre 1887, p. 2; Montréal, John Lovell & fils, 1889], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 231, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, John Lovell & fils, 1889).

MARCHAND, Joséphine (Josette). « Le rêve d'Antoinette », *Contes de Noël*, [Éd. originale : « Le Rêve d'Antoinette. Conte du jour de l'an pour les petits enfants », *l'Opinion publique*, 11 janvier 1883, p. 13-14; Montréal, John Lovell & fils, 1889], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 231, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, John Lovell & fils, 1889).

MARCHAND, Clément. « Un dindon en affaires », *Courriers des villages*, [Éd. originale : dans *les Oeuvres d'aujourd'hui. Recueil littéraire trimestriel*, n° 1, Montréal, Éditions de l'A[ction] c[anadienne]-f[rançaise], 1937], dans Denis SAINT-JACQUES et Marie-José DES RIVIÈRES, *L'heure des vaches et autres récits du terroir. Anthologie de textes brefs régionalistes*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, p. 193-201.

POTVIN, Damase. « Le vieux cheval » (nouvelle), *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis*, Québec, D. Potvin [Ernest Tremblay imprimeur], 1927, p. 89-98.

POTVIN, Damase. « En route » (croquis), *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis*, Québec, D. Potvin [Ernest Tremblay imprimeur], 1927, p. 137-151.

POTVIN, Damase. « Matin d'un dimanche d'été dans un village de colonisation » (croquis), *Sur la grand'route. Nouvelles, contes et croquis*, Québec, D. Potvin [Ernest Tremblay imprimeur], 1927, p. 153-169.

RIVARD, Adjutor. « Les Quêteux », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

RIVARD, Adjutor. « Le travail », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

RIVARD, Adjutor. « La grand'chambre », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

RIVARD, Adjutor. « La chandelle », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

RIVARD, Adjutor. « En grand'charrette », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

RIVARD, Adjutor. « Les vieux instruments », *Chez nous, chez nos gens*, [Éd. originale : *Chez nous* : Québec, l'Action sociale catholique, 1914; *Chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1918; *Chez nous, chez nos gens* : Québec, Édition de l'Action sociale catholique, 1919], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 96, version 1.0 (Édition de référence : *Chez nous*. *Chez nos gens*, Québec, Les Éditions Garneau, 1918).

ROY, Camille. « Vieilles cloches et vieilles églises », *Propos canadiens*, [Éd. originale : « Propos du samedi. Vieilles Cloches et Vieilles Églises», *le Soleil,* 25 novembre 1905, p. 7], Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912, 326 p., dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 200, version 1.01 (Édition de référence : Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912).

ROY, Camille. « Noël rustique », *Propos canadiens*, [Éd. originale : *Bulletin du parler français au Canada*, janvier 1911, p. 175-180.], Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912, 326 p., dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 200, version 1.01 (Édition de référence : Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1912).

ROY, Gabrielle. « La messe aux hirondelles », *Cet été qui chantait. Récits*, [Éd. originale : Québec-Montréal, les Éditions françaises, 1972], nouvelle édition, Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1993, p. 109-113.

STEVENS, Paul. « Fortuné Bellehumeur », *Contes populaires*, [Éd. originale : Ottawa, G.-E. Desbarats, 1867], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 139, version 1.1 (Édition de référence non spécifiée).

TACHÉ, Joseph-Charles. « La montée aux chantiers », *Forestiers et voyageurs. Études de mœurs*, [Éd. originale : *Les soirées canadiennes,* 1863], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 48, version 2.0 (Édition de référence : *Forestiers et voyageurs. Mœurs et légendes canadiennes*, Montréal, Librairie Saint-Joseph, Cadieux & Derome, 1884).

TACHÉ, Joseph-Charles. « Ajournement », *Forestiers et voyageurs. Études de mœurs*, [Éd. originale : *Les soirées canadiennes,* 1863], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 48, version 2.0 (Édition de référence : *Forestiers et voyageurs. Mœurs et légendes canadiennes*, Montréal, Librairie Saint-Joseph, Cadieux & Derome, 1884).

TURCOT, Marie-Rose. « Chloris et Adhémar », *La Revue moderne*, Montréal, décembre 1928, p. 11-12.

Troisième série culturelle – le Joual

Romans régionalistes réalistes et naturaliste

Romans urbains et romans de décolonisation/d'émancipation

BESSETTE, Arsène. *Le débutant, roman de mœurs du journalisme politique dans la province de Québec*, [Éd. originale : Saint-Jean, Le Canada français, 1914], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996, 309 p.

BESSETTE, Gérard. *La bagarre. Roman*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1958, 231 p.

BESSETTE, Gérard. *Le libraire*, [Éd. originale : Paris, Julliard, 1960], Ottawa, Éditions Pierre Tisseyre, 1993, 143 p.

BESSETTE, Gérard. *L'incubation, roman*, Montréal, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose II », 1965, 178 p.

BLAIS, Marie-Claire. *Manuscrits de Pauline Archange*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1968], dans *Manuscrits de Pauline Archange*, *Vivre! Vivre!*, *Les Apparences, romans*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1991, 322 p.

BLAIS, Marie-Claire. *Un Joualonais sa Joualonie, Roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1973], 2e éd., Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal Compact », 1999, 252 p.

DESROSIERS, Léo-Paul. *Nord-Sud*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions du "Devoir", 1931], Montréal/Paris, Fides, 1943, coll. « Alouette bleue », 1943, 216 p.

DUCHARME, Réjean. *L'hiver de force*, [Éd. originale : Paris, Les Éditions Gallimard, 1973], Paris, Les Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2015, 273 p.

FILIATRAULT, Jean. *L'argent est odeur de nuit*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1961, 187 p.

GIROUARD, Laurent. *La ville inhumaine*, Montréal, Éditions Parti pris, 1964, 188 p.

GODBOUT, Jacques. *Salut Galarneau!, roman*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1967], Paris, Éditions du Seuil, 1995, 158 p.

GODBOUT, Jacques. *D'Amour, P.Q., roman*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1972], Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1983, 156 p.

GODBOUT, Jacques. *L'Isle au dragon*, [Éd. originale : Paris, Seuil, 1976], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1996, 157 p.

GRIGNON, Claude-Henri. *Un homme et son péché, roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Totem, 1933], Outremont (Québec), Les Éditions internationales Alain Stanké, coll. « 10/10 », 2003, 215 p.

JASMIN, Claude. *Ethel et le terroriste*, 2e éd., Montréal, Librairie Déom, coll. « Nouvelle prose I », 1964, 145 p.

LABERGE, Albert. *La Scouine. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Édition privée, Imprimerie Modèle, 1918], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO roman », 1993, 142 p.

LANGEVIN, André. *Poussière sur la ville, roman*, [Éd. originale : Montréal, Le Cercle du livre de France, 1953], Saint-Laurent (Québec), Éditions Pierre Tisseyre, 2010, 209 p.

LEMELIN, Roger. *Au pied de la pente douce*, [Éd. originale : Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944], Montréal, Les Éditions internationales Alain Stanké, 1999, 355 p.

LEMELIN, Roger. *Les Plouffe, roman*, [Éd. originale : Québec, Bélisle, 1948], Montréal, Les Éditions internationales Alain Stanké, coll. « roman 10/10 », 1999, 400 p.

NOËL, Francine. *Maryse*, Montréal, VLB Éditeur et Francine Noël, 1987, 437 p.

POULIN, Jacques. *Mon cheval pour un royaume*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1967], Outremont, Leméac, coll. « Poche Québec », 1987, 190 p.

RINGUET. *Trente arpents*, [Éd. originale : Paris, Flammarion, 1938], Paris, Les Éditions Flammarion, coll. « Bis », 2001, 288 p.

ROY, Gabrielle. *Bonheur d'occasion*, [Éd. originale : Montréal, Société des éditions Pascal, 1945], Montréal, Les Éditions du Boréal, 1993, 413 p.

ROY, Gabrielle. *Alexandre Chenevert. Roman*, Montréal, Beauchemin, 1954, 373 p.

TREMBLAY, Michel. *La grosse femme d'à côté est enceinte, Chroniques du plateau Mont-Royal, roman*, [Éd. originale : Montréal, Leméac, 1978], Paris, Les Éditions Nomades, 2015, 285 p.

Récits brefs contestataires, régionalistes ou urbains

BUIES, Arthur. « La dernière étape : le Lac-Saint-Jean », *Chroniques I, Humeurs et caprices*, [Éd. originale : [la première édition parut dans les périodiques], Québec, Typographie de C. Darveau, 1873], dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 115, version 1.2 (Éditions de référence : 1873 et 1884).

HÉBERT, Anne. « Le torrent », *Le torrent*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1950], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p. 19-56.

LABERGE, Albert. « La maison ancestrale », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 11-14.

LABERGE, Albert. « Le doux printemps », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 15-18.

LABERGE, Albert. « Vers le gouffre éternel », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 67-68.

LABERGE, Albert. « Le pont d'or », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 88.

LABERGE, Albert. « *Vanitas vanitatum* », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 79-82.

LABERGE, Albert. « Mort de Pascaro », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 12-15.

LABERGE, Albert. « Le notaire », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 113-121.

LABERGE, Albert. « Un homme heureux », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 179-195.

LABERGE, Albert. « Les noces d'or », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 214-227.

LABERGE, Albert. « La veillée au mort », *Visages de la vie et de la mort*, [Éd. originale : Montréal, Édition privée, 1936, p. 228-257], dans Gérard BESSETTE, *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1972, p. 51-76.

LABERGE, Albert. « La fin du voyage », *La fin du voyage*, [Éd. originale : Montréal, Édition privée, 1942, p. 15-53], dans Gérard BESSETTE, « La fin du voyage », *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1972, p. 77-96.

LABERGE, Albert. « La pension Rapin », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 62-76.

LABERGE, Albert. « Le mouton noir », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 77-90.

LABERGE, Albert. « Les trois sœurs », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 91-107.

LABERGE, Albert. « Propos de Diogène », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 121-145.

LABERGE, Albert. « Le Whistling Kid », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 156-159.

LABERGE, Albert. « Mame Pouliche », [Éd. originale : *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 160-172] dans Gérard BESSETTE, *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1972, p. 143-155.

LABERGE, Albert. « Le Cheval Blanc », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 186-195.

LABERGE, Albert. « Il marie sa fille », *La fin du voyage*, [Éd. originale : Montréal, Édition privée, 1942, p. 205-216], dans Gérard BESSETTE, *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1972, p. 156-166.

LABERGE, Albert. « Lorsque revient le printemps », *La fin du voyage*, [Éd. originale : Montréal, Édition privée, 1942, p. 342-381], dans Gérard BESSETTE, *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1972, p. 219-257.

LABERGE, Albert. « La vocation manquée », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 382-411, dans Gérard BESSETTE, « La vocation manquée », *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1972, p. 190-218.

LABERGE, Albert. « Silhouette macabre », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 11-12.

LABERGE, Albert. « Le turfman », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 14.

LABERGE, Albert. « Un bon cœur », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 18-19.

LABERGE, Albert. « Les trois pendus », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 27-28.

LABERGE, Albert. « Les deux bohèmes sous l'averse », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 54.

LABERGE, Albert. « Le vieil avare », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 103-105.

LABERGE, Albert. « Oraisons funèbres », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 110-113.

LABERGE, Albert. « Le village de l'enfance », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 121-125.

LABERGE, Albert. « Une femme malchanceuse », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 140-143.

LABERGE, Albert. « Le fâcheux voyage », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 148-151.

LABERGE, Albert. « Le vieux », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 169-172.

LABERGE, Albert. « Le colporteur et son cheval », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 192-193.

LABERGE, Albert. « Une trouvaille », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 201-206.

LABERGE, Albert. « Le réveil », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 225-228.

LABERGE, Albert. « La femme au chapeau rouge », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 39-49.

LABERGE, Albert. « Urgel Pourraux homme fort », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 50-62.

LABERGE, Albert. « Le poulailler », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 68-88.

LABERGE, Albert. « Une lampe s'est éteinte », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 108-128.

LABERGE, Albert. « Magasin des modes », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 196-240.

LABERGE, Albert. « Les deux amis », *Le destin des hommes*, Montréal, Édition privée, 1950, p. 241-272.

LABERGE, Albert. « Partie de pêche », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 43-54.

LABERGE, Albert. « Le faux incendiaire », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 55-59.

LABERGE, Albert. « Le bienheureux M. Frigon », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 60-93.

LABERGE, Albert. « Une belle jeunesse », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 94-137.

LABERGE, Albert. « Libations au cimetière », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 16-23.

LABERGE, Albert. « Aux courses », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 52.

LABERGE, Albert. « Le grand Sans Cœur », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, p. 38-53.

LABERGE, Albert. « La tentation mauvaise », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, p. 54-67.

LABERGE, Albert. « Le violon chante et pleure », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, p. 75-82.

LABERGE, Albert. « Réflexions », *Hymnes à la terre*, Montréal, Édition privée, 1955, p. 67-86.

LORANGER, Jean Aubert. « La norouâ », *À la recherche du régionalisme. Le village. Contes et nouvelles du Terroir*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925, 43 p.

MAJOR, André. « Le grand tata », *La chair de poule*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Parti pris, 1965], Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles », n^{o} 3, 1973, p. 93-129.

RENAUD, Jacques. « Le cassé », *Le cassé*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Parti pris, 1964], Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo-nouvelles », 1990, p. (?)-177.

ROY, Gabrielle. « Le déménagement », *La route d'Altamont. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions HMH, 1966], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2014, p. 99-121.

STEVENS, Paul. « Pierre Cardon », *Contes populaires*, [Éd. originale : Ottawa, G.-E. Desbarats, 1867], dans Jean-Yves Dupuis, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 139, version 1.1 (Édition de référence non spécifiée).

Quatrième série culturelle – le cheval libéré

Roman carnavalesque de la Révolution tranquille (1960)

BLAIS, Marie-Claire. *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1965], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1991, 164 p.

Romans du courant littéraire nationaliste (1970)

BEAULIEU, Victor-Lévy. *La nuitte de Malcomm Hudd*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1969], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2011, 219 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. *Don Quichotte de la démanche*, [Éd. originale : Montréal, L'Aurore, 1974], Montréal, Les Éditions TYPO et Victor-Lévy Beaulieu, coll. « TYPO roman », 2001, 358 p.

Romans du courant littéraire féministe (1950-2000)

BERSIANIK, Louky (pseudonyme de Lucille Durand). *L'Euguélionne. Roman triptyque*, [Éd. originale : Montréal, Éditions La Presse, 1976], Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. « Roman10/10 », 1985, 412 p.

BROSSARD, Nicole. *Sold-out Étreinte/illustration*, Montréal, Éditions du jour, 1973, 115 p.

BROSSARD, Nicole. *French kiss Étreinte/exploration*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1974], Montréal, Les Quinze, Éditeur, coll. « Présence », 1980, 157 p.

COUSTURE, Arlette. *Les filles de Caleb, tome I : Le chant du coq*, [Éd. originale : Montréal, Québec/Amérique, 1985], 3e édition, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Continents », série Best-sellers, 1985, 528 p.

HÉBERT, Anne. « Un grand mariage », *Le torrent*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1950], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p. 121-149.

HÉBERT, Anne. *Les chambres de bois – roman*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1958], Paris, Éditions du Seuil, 1996, 171 p.

HÉBERT, Anne. *Kamouraska,* roman, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 249 p.

HÉBERT, Anne. *Les enfants du sabbat*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1975], Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1995, 186 p.

HÉBERT, Anne. *Héloïse – roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 123 p.

HÉBERT, Anne. *Les fous de Bassan*, [Éd. originale : Paris, Éditions du Seuil, 1982], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998, 249 p.

HÉBERT, Anne. *L'Enfant chargé de songes – roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1992, 158 p.

HÉBERT, Anne. *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais – récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1995, 89 p.

HÉBERT, Anne. *Est-ce que je te dérange? – récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 137 p.

HÉBERT, Anne. *Un habit de lumière – roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, 136 p.

NOËL, Francine. *Maryse*, [Éd. originale : Montréal, VLB éditeur, 1983], Montréal, VLB éditeur et Francine Noël, 1987, 437 p.

VILLEMAIRE, Yolande. *La vie en prose*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1980, 261 p.

VILLEMAIRE, Yolande. *Ange Amazone, roman*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1982, 99 p.

BIBLIOGRAPHIE

ABEL, Olivier et Jérôme PORÉE. *Le vocabulaire de Paul Ricœur*, Paris, Ellipses Édition Marketing S.A., 2009, 147 p.

ALLARD, Jacques. *Le roman du Québec. Histoire. Perspectives. Lectures. Essais*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2000, 446 p.

ANCRENAT, Anne. *De mémoire de femmes : « la mémoire archaïque » dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2002, 315 p.

ANDRÈS, Bernard. *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des Lettres*, Montréal, YXZ éditeur, coll. « Études et documents », 1990, 225 p.

AQUIN, Hubert. « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté* [En ligne], vol. 4, n° 23, mai 1962, p. 299-325, https://id.erudit.org/iderudit/59892ac (page consultée le 14 octobre 2017).

ARGUIN, Maurice. « Le joual les quat'fers en l'air », *Québec français* [En ligne], n° 35, octobre 1979, p. 56-58, https://id.erudit.org/iderudit/56480ac (page consultée le 3 mars 2017).

ARGUIN, Maurice. *Le roman québécois de 1944 à 1965 : symptômes du colonialisme et signes de libération. Essai*, préface de Maurice Lemire, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, 1989, 277 p.

ARON, Paul, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.). *Le dictionnaire du littéraire*, 2e éd., Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, [2002] 2010, 814 p.

ASTRE, Georges-Albert et Albert-Patrick HOARAU. *Univers du western*, Paris, Les Éditions Seghers, coll. « Cinéma Club », 1973, 424 p.

ATWOOD, Margaret. « Préface de l'édition en langue anglaise (1976) », trad. de l'anglais par Christiane Teasdale, dans Marie-Claire BLAIS, *Un Joualonais sa Joualonie, Roman*, 2e éd., [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1973], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. Boréal Compact, 1999, p. 7-16.

AUDET, René. « À propos du feuilleton idéel (la chronique comme pratique de l'essai) », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques », 2004, p. 47-63.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, trad. franç. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 366 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 488 p.

BARON, Martin. *L'éloge de* la Grise *: le cheval et la culture populaire au Québec (1850-1960)*, Université de Sherbrooke, mémoire de maîtrise (Histoire), 1997, 165 f.

BARTFELD, Fernande. *L'effet tragique : essai sur le tragique dans l'œuvre de Camus*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, 286 p.

BARTHES, Roland. *Critique et vérité. Essai*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, 78 p.

BEAUCHEMIN, Mélanie. *Désir monstrueux dans les récits d'Anne Hébert. Essai*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 2016, 194 p.

BEAUDET, Marie-Andrée. « *Les insolences du Frère Untel* (1960) de Jean-Paul Desbiens. L'écriture jubilatoire », dans François DUMONT (dir.), *La pensée composée. Formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec, Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRILQ », 1999, p. 41-55.

BEAUDOIN, Réjean. *Le roman québécois*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express », 1991, 125 p.

BEAULIEU, Victor-Lévy. « Arthur Buies, le Québec et le Bas-du-Fleuve », *Liberté* [En ligne], vol. 50, n° 4, novembre 2008, p. 30-38, https://id.erudit.org/iderudit/34701ac (page consultée le 24 février 2018).

BELLEAU, André. « Littérature et politique », [Éd. originale : *Stratégies*, Montréal, n° 8, printemps 1974], *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, p. 73-78.

BELLEAU, André. « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », [Éd. originale : *Liberté*, n° 134, mars-avril 1981], *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, p. 167-174.

BELLEAU, André. « Code social et code littéraire dans le roman québécois », [Éd. originale : *L'esprit créateur*, vol. 23, n° 3, automne 1983], *Surprendre les voix. Essais*, Montréal, Les Éditions du Boréal Express, 1986, p. 175-209.

BELLEAU, André. « La dimension carnavalesque du roman québécois », [Éd. originale : *Études françaises*, XIX, 3, 1983], dans Jacques PELLETIER, avec la collaboration de Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT, *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, p. 218-232.

BERSIANIK, Louky. « En marge d'un roman qui n'en est pas un », *L'Euguélionne. Roman triptyque*, [Éd. originale : Montréal, La Presse, 1976], Montréal, Éditions internationales Alain Stanké, coll. « Roman10/10 », 1985, p. 403-408.

BESSETTE, Gérard. « "Alexandre Chenevert" de Gabrielle Roy », *Études littéraires* [En ligne], vol. 2, n° 2, août 1969, p. 177-202, https://id.erudit.org/iderudit/500076ar (page consultée le 27 juin 2018).

BESSETTE, Gérard. *Anthologie d'Albert Laberge*, Montréal, Le cercle du livre de France, coll. « CLF poche », 1972, 257 p.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle LAPOINTE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2007, 689 p.

BIRON, Michel. « Par delà les oppositions de naguère », *Québec français* [En ligne], n° 175, 2015, p. 73-75, https://id.erudit.org/iderudit/81396ac (page consultée le 17 octobre 2017).

BLAIS, Jean-Éthier. « Préface » [Édition Leméac des *Rapaillages*, 1978], dans Lionel GROULXx, *Les rapaillages*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1916], Montréal, Bibliothèque québécoise, 2004, p. 7-17.

BOCK, Michel. « Apogée et déclin du projet national groulxiste. Quelques réflexions autour de *Directives* (1937) », dans Yvan LAMONDE et Denis SAINT-JACQUES. *1937 : un tournant culturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « cultures québécoises », 2009, p. 27-38.

BOISCLAIR, Isabelle. « Roman national ou récit féminin? La littérature des femmes pendant la Révolution tranquille », *Globe* [En ligne], vol. 2, n° 1, 1999, p. 97-115, https://id.erudit.org/iderudit/1000093ar (page consultée le 15 octobre 2017).

BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE. « Mosaïque : l'écriture des femmes au Québec (1980-2010) », *Recherches féministes* [En ligne], vol. 27, n° 2, 2014, p. 39-61, https://id.erudit.org/iderudit/1027917ar (page consultée le 15 octobre 2017).

BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE. « Femmes prises, femmes désirantes dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans Isabelle BOISCLAIR et Catherine DUSSAULT FRENETTE (dir.), *Sexualité(s) dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Sherbrooke, Les Éditions Université de Sherbrooke, coll. « Les cahiers d'Anne Hébert », n° 14, 2015, p. 76-102.

BOIVIN, Aurélien. « Le Survenant ou la fin de la société rurale d'ancien régime », *Québec français* [En ligne], n° 99, automne 1995, p. 90-94, https://id.erudit.org/iderudit/44231ac (page consultée le 28 avril 2018).

BOIVIN, Aurélien. « *Menaud, maître-draveur* ou l'appel du pays », *Pour une lecture du roman québécois : de Maria Chapdelaine à Volkwagen blues*, [Québec], Nuit Blanche éditeur, coll. « Littératures », 1996, p. 39-67.

BOIVIN, Aurélien (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome VII : 1981-1985*, Montréal, Fides, 2003, 1229 p.

BOIVIN, Aurélien. « Le renouveau du roman », *Québec français* [En ligne], n° 144, hiver 2007, p. 33-37, https://id.erudit.org/iderudit/47542ac (page consultée le 12 novembre 2019).

BOIVIN, Aurélien, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et Jacques WALTER. « Penser les régionalismes littéraires et artistiques », dans Aurélien BOIVIN, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et Jacques WALTER (dir.), *Régionalismes littéraires et artistiques comparés. Québec/Canada – Europe*, Actes du colloque, Université de la Sarre/Université Paul Verlaine-Metz, 21-23 juin 2007, p. 7-18.

BOIVIN, Aurélien (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome VIII : 1986-1990*, Montréal, Groupe Fides inc., 2011, 1151 p.

BOIVIN, Pierrette. « Une histoire d'auto-exclusion. *L'hiver de force* (1973) », *Nuit blanche* [En ligne], n° 124, 2011, p. 43-45, https://id.erudit.org/iderudit/65137ac (page consultée le 23 février 2017).

BORDAS, Éric. « Que serait une sociostylistique? », *COnTEXTES* [En ligne], n° 18, 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, http://contextes.revues.org/6253 (page consultée le 7 janvier 2017).

BOUCHARD, Chantal. *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, 2e éd., Montréal, Fides, 2002, 289 p.

BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, 503 p.

BOURNEUF, Roland. « Formes littéraires et réalités sociales dans le roman québécois », *Livres et auteurs québécois 1970. Revue critique de l'année littéraire*, Montréal, Éditions Jumonville, 1970, p. 265-269.

BROCHU, André. *Anne Hébert. Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 2000, 284 p.

BRUCHESI, C.-Émile. « Au sol, Canadiens », Chronique L'Actualité, *La Revue nationale*, vol. 7-8, n° 3, juillet-août 1921, p. 5-12.

BRUNET, Jacques. *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1969, 176 p.

CAMBRON, Micheline. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976), essai*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 201 p.

CAMBRON, Micheline. « La ville, la campagne, le monde : univers référentiels et récit », *Études françaises* [En ligne], vol. 33, n° 3, hiver 1997, p. 23-35, https://id.erudit.org/iderudit/036077ar (page consultée le 28 avril 2018).

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », [1942] 2005, 187 p.

CELLARD, Karine et Martine-Emmanuelle LAPOINTE. *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, 265 p.

CESCHI, Geneviève. « Chapitre II : La quête épique de François », *À la source du «* Torrent *» d'Anne Hébert* [En ligne], thèse de maîtrise, Université de la Colombie-Britannique, 1978, f. 40-72, https://circle.ubc.ca/handle/2429/21085?show=full (page consultée le 13 mars 2015).

CNOCKAERT, Véronique, Jean-Marie PRIVAT et Marie SCARPA (dir.). *L'ethnocritique de la littérature*, *anthologie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, 300 p.

COTHRAN, E. Gus, Anas KHANSHOUR, Rytis JURAS, Rick BLACKBURN. « The Legend of the Canadian Horse: Genetic Diversity and Breed Origin », *Journal of Heredity* [En ligne], vol. 106, n° 1, janvier 2015, p. 37-44, https://doi.org/10.1093/jhered/esu074 (page consultée le 12 mars 2019).

COURTEMANCHE, Anne. *Édition critique des Rapaillages de Lionel Groulx*, M.A. Études françaises, Université de Montréal, 1973, 257 f.

COUTY, Daniel (dir.). *Histoire de la littérature française*, Paris, Bordas/SEJER, 2004, 1523 p.

DE BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre et Daniel COUTY. *Dictionnaire Grandes Œuvres de la littérature française*, [Éd. originale : Paris, Bordas, 1994], Paris, Larousse-Bordas, 1997, coll. « In extenso », 1395 p.

DESAULNIERS, Lucie. *Un genre littéraire éphémère: le conte paysan de 1910 à 1930*, M.A. Études françaises, Université de Montréal, 1974, 176 f.

DESBIENS, Jean-Paul. *Les insolences du frère Untel*, texte annoté par l'auteur, préface de Jacques Hébert, [Éd. originale : Montréal, les Éditions de l'Homme, 1960], Montréal, Les Éditions de l'Homme, [1988] 2000, 158 p.

DESCHAMPS, Nicole. « Avant-Propos », dans Louis HÉMON, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, [Éd. originale : Montréal, J.-A. LeFebvre, 1916], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1988, p. VII-XIII.

DESJARDINS, Frédéric. « Arthur Buies : combats et réalisations d'un grand essayiste », *Québec français* [En ligne], n° 143, 2006, p. 50-52, https://id.erudit.org/iderudit/49491ac (page consultée le 10 décembre 2016).

DESROSIERS, Léo-Paul. « L'école du terroir », *La Revue nationale*, Montréal, 1re année, n° 6, juin 1919, p. 213-217.

DORION, Gilles (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome VI : 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, 1087 p.

DOYON, Nova. « Le projet de nationalisation de la littérature canadienne-française de Camille Roy », dans Karine CELLARD et Martine-Emmanuelle LAPOINTE, *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 71-97.

DUBOIS, Jacques. *L'Assommoir de Zola. Société, discours, idéologie*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973, 223 p.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine. *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958 : recherche d'un esprit romanesque*, Paris, Nizet, 1978, 908 p.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine (dir.). *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 251-264.

DUMONT, Fernand. *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1968], Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Sciences humaines », 1994, 284 p.

DUMONT, Fernand. *Le sort de la culture, essai*, [Éd. originale : Montréal, l'Hexagone, 1987], Montréal, Éditions TYPO et Fernand Dumont, coll. « TYPO essais », 1995, 377 p.

DUPONT, Caroline. « "Quand la mémoire conteste la mort et que le souvenir se réincarne…" Ouvrage recensé : Micheline Morisset, *Arthur Buies, chevalier errant*, Québec, Éditions Nota bene et Société Radio-Canada, coll. « Proses », 2000, 208 p. », *Tangence* [En ligne], n° 64, 2000, p. 141-147, https://id.erudit.org/iderudit/008193ar (page consultée le 6 décembre 2016).

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, 541 p.

DUSSAULT FRENETTE, Catherine. *L'expression du désir au féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Québec, Nota Bene, collection « Convergences », n° 47, 2015, 167 p.

ÉMOND, Maurice. *Le récit québécois comme fil d'Ariane*, Québec, Éditions Nota Bene, 2000, 212 p.

FORTIN, Andrée. « Les revues de gauche au Québec, 1960-1970 », *Bulletin d'histoire Politique* [En ligne], vol. 19, n° 2, hiver 2011, p. 78–86, https://id.erudit.org/iderudit/1054892ar (page consultée le 24 novembre 2019).

FORTIN, Pierre. *Le bestiaire de Marie-Claire Blais : une lecture d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel *et des* Manuscrits de Pauline Archange [ressource électronique], Université McGill, mémoire de maîtrise, 1972, 143 f., https://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=50228&silolibrary=GEN01 (page consultée le 12 mai 2014).

FOURNIER, Marcel. « Littérature et sociologie au Québec », *Études françaises* [En ligne], vol. 19, n° 3, hiver 1983, p. 5-18, https://id.erudit.org/iderudit/036799ar (page consultée le 14 décembre 2019).

FRANCOEUR, Louis. « Quand écrire c'était agir : la série culturelle québécoise au XIX^e siècle », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n° 3, printemps 1981, p. 453-463, https://id.erudit.org/iderudit/200285ar (page consultée le 26 mars 2019).

FRANCOEUR, Louis. « Pour une sémiotique des traces », *Études littéraires* [En ligne], vol. 21, n° 3, 1989, p. 177-194, https://id.erudit.org/iderudit/500879ar (page consultée le 30 août 2016).

FRANCOEUR, Louis et Philippe PANNETON. « Préface », *Littératures…. À la manière de nos auteurs canadiens…*, Montréal, Édouard Garand, Éditeur, coll. « Éditions des Essais », 1924, p. 13-14.

FRÉCHETTE, Louis. « Avant-propos », *La Noël au Canada. Contes et récits,* [Éd. originale : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 17, version 1.1 (Édition de référence : Toronto, George N. Morang & cie, Éditeurs, 1900).

GAGNON, Alex. « Représentation », dans Anthony GLINOER et Denis SAINT-AMAND (dir.), *Le lexique Socius* [En ligne], https://ressources-socius.info/index.php/lexique/189-representation (page consultée le 29 juin 2016).

GAGNON, Anne, Carl PERRAULT et Huguette MAISONNEUVE. *Guide des procédés d'écriture*, 2e édition, Saint-Laurent (Québec), Éditions du renouveau pédagogique inc. (ERPI), 2014, 146 p.

GARAND, Dominique. « *The Appeal of the Race*. Quand l'antagonisme se fait vérité de l'être », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, no 1, automne 1993, p. 11-38, https://id.erudit.org/iderudit/201067ar (page consultée le 7 mars 2019).

GAULIN, André. « De la violence culturelle », *Québec français* [En ligne], no 23, octobre 1976, p. 11, https://id.erudit.org/iderudit/56733ac (page consultée le 16 octobre 2017).

GAULIN, Michel. « L'imaginaire et le collectif. Jacques Pelletier*, Le Roman national. Néo-nationalisme et roman québécois contemporain*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1991, 244 p. », *Lettres québécoises* [En ligne], no 66, été 1992, p. 48-49, URI : https://id.erudit.org/iderudit/38949ac (page consultée le 25 février 2017).

GAULIN, Michel. « "La passion de l'écriture" Ouvrages recensés : Arthur Buies, *Correspondance (1855-1901)*, édition préparée, présentée et annotée par Francis Parmentier, Montréal, Guérin littérature, 1993, 348 p. […] », *Lettres québécoises* [En ligne], no 71, 1993, p. 57-58, https://id.erudit.org/iderudit/38335ac (page consultée le 6 décembre 2016).

GAULIN, Michel. « Marie-Didace : le volet sombre du Survenant / Germaine Guèvremont, Marie-Didace, édition critique d'Yvan G. Lepage, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1996, 448 p. », *Lettres québécoises* [En ligne], no 91, automne 1998, p. 44, https://id.erudit.org/iderudit/37966ac (page consultée le 28 avril 2018).

GAUVIN, Lise. « Les romans de Parti pris ou le difficile accès à la parole », *Voix et Images du pays* [En ligne], vol. 7, no 1, 1973, p. 91-110, https://id.erudit.org/iderudit/600269ar (page consultée le 3 mars 2017).

GAUVIN, Lise. « Littérature et langue parlée au Québec », *Études françaises* [En ligne], vol. 10, no 1, février 1974, p. 80-119, https://id.erudit.org/iderudit/036568ar (page consultée le 26 février 2017).

GAUVIN, Lise. *« Parti pris » littéraire*, [Éd. originale : Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975], Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2013, 221 p.

GAUVIN, Lise. « Problématique de la langue d'écriture au Québec, de 1960 à 1975 », *Langue française* [En ligne], n° 31, 1976, p. 74-90, www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1976_num_31_1_4794 (page consultée le 13 juin 2016).

GAUVIN, Lise. « Introduction », dans Denise BOUCHER, *Les fées ont soif*, [Éd. originale : Montréal, Éditions Intermède, 1978], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO théâtre », p. 7-24.

GENDRON, Mario. *Brève histoire du cheval canadien*, Granby (Québec), Société d'histoire de la Haute-Yamaska (SHHY), 2010, 38 p.

GIROUX, Robert. « Notion et/ou fonctions de la littérature (nationale québécoise) au XXe siècle », *Voix et Images* [En ligne], vol. 5, n° 1, automne 1979, p. 87-116, https://id.erudit.org/iderudit/200190ar (page consultée le 28 novembre 2017).

GONTARD, Marc. « Noir, blanc et rouge : le chromo-récit d'Anne Hébert dans *Kamouraska* », dans Madeleine DUCROCQ-POIRIER (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 251-264.

GOUIN, Léon-Mercier. « Aux sources de notre patriotisme », *La Revue moderne*, Montréal, 1re année, n° 11, novembre 1919, p. 395-405.

GOUVERNEMENT DU CANADA. « L'histoire du Carrousel », *Gendarmerie royale du Canada* [En ligne], http://www.rcmp-grc.gc.ca/fr/lhistoire-du-carrousel (page consultée le 6 septembre 2019).

GUAY, Patrick et François OUELLET. « Introduction », *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, p. 5-12.

GUY, Paul. « Roman borgne », *Le Jour*, 15 octobre 1938, p. 5.

HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI. *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, édition mise à jour, corr. et augm., Montréal, Éditions Fides, 1989, 1364 p.

HAMON, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage », [Éd. originale : revue *Littérature*, 1972], dans Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER, Wayne C. BOOTH et Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 118-180.

HAMON, Philippe. *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluation dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1984, 227 p.

HARVEY, Jean-Charles. *Pages de critique sur quelques aspects de la littérature française au Canada*, Québec, Compagnie d'Imprimerie Le Soleil (limitée), 1926, 187 p.

HARVEY, Jean-Charles. *La Peur*, [Éd. originale : Montréal, *Le Jour*, 12 mai 1945], Montréal, Les Éditions du Boréal, 2000, coll. « Boréal compact », 2000, 59 p.

HARVEY, Robert. Kamouraska *d'Anne Hébert : une écriture de La Passion suivi de Pour un nouveau* Torrent, Montréal, HMH, coll. « Cahiers du Québec : Littérature », n° 69, 1982, 211 p.

HÉBERT, Pierre, « Quand éditer, c'était agir. La bibliothèque de *l'Action française* (1918-1927) », *Revue d'histoire de l'Amérique française* [En ligne], vol. 46, n° 2, automne 1992, p. 219-244, https://id.erudit.org/iderudit/305054ar (page consultée le 21 juillet 2019).

HÉBERT, Pierre. « Lionel Groulx, mesures d'une œuvre littéraire. Présentation », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 8-10, https://id.erudit.org/iderudit/201065ar (page consultée le 7 mars 2019).

HÉBERT, Pierre. « *Les Rapaillages* ou l'influence d'un livre », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 39-53, https://id.erudit.org/idérudit/201068ar (page consultée le 6 mars 2019).

HÉBERT, Pierre. *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1997, 205 p.

HÉBERT, Pierre. « *Mon cheval pour un royaume* : un échec réussi », *Jacques Poulin : La création d'un espace amoureux*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1997, p. 23-45.

HÉBERT, Pierre. *La nouvelle université guerrière*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Interventions », 2001, 75 p.

HÉBERT, Pierre, avec la collaboration d'Élise SALAÜN. *Censure et littérature au Québec. Des vieux couvents au plaisir de vivre – 1920-1959*, Montréal, Fides, 2004, 252 p.

HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY. *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Éditions Fides, Montréal, 2006, 715 p.

IMBERT, Patrick. *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éd. Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du CRCCF », n° 21, 1983, 186 p.

IMBERT, Patrick. « Les signes s'envolent de Louis Francoeur », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 39, automne 1985, p. 62-63, https://id.erudit.org/iderudit/40092ac (page consultée le 25 mars 2019).

JACQUES, Henri-Paul. « Un probable souvenir-écran chez Anne Hébert », *Voix et Images* [En ligne], vol. 7, n° 3, 1982, p. 449-458, https://id.erudit.org/iderudit/200340ar (page consultée le 8 mai 2014).

JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », [1992] 2001, 271 p.

JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*, 2e éd., Paris, Armand Colin, 2001, 192 p.

KRISTEVA, Julia. « Une poétique ruinée », dans Mikhaïl BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, trad. fr. Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 5-29.

KWATERKO, Jozèf. *Le roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil (Québec), Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 268 p.

LACROIX, Laurier. « Le cheval canadien et les voitures hippomobiles d'hiver vus par Cornelius Kreighoff », *Les Cahiers des Dix* [En ligne], n° 69, 2015, p. 281-301, Les Éditions La Liberté, https://id.erudit.org/iderudit/1035603ar (page consultée le 17 octobre 2017).

LAMONDE, Yvan. « L'ambivalence historique du Québec à l'égard de sa continentalité : circonstances, raisons et signification », dans Gérard BOUCHARD et Yvan LAMONDE (dir.), *Québécois et américains. La culture québécoise aux XIXe et XXe siècle*, Montréal, Fides, 1995, p. 159-173.

LAMONDE, Yvan. « Quelle histoire nous racontons-nous? : Fiction littéraire et histoire », *Les Cahiers des Dix* [En ligne], n° 55, 2001, p. 103-115, https://id.erudit.org/iderudit/1008080ar (page consultée le 25 mars 2019).

LAMONDE, Yvan et Denis SAINT-JACQUES (dir.). *1937 : un tournant culturel*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « cultures québécoises », 2009, 371 p.

LAMONDE, Yvan. *Un coin dans la mémoire. L'hiver de notre mécontentement*, Montréal, Leméac Éditeur 2017, 117 p.

LAMONTAGNE, André. « Être ou ne pas être postmoderne au Québec », *Liberté* [En ligne], vol. 37, n° 4, août 1995, p. 35-43, https://id.erudit.org/iderudit/32321ac (page consultée le 18 octobre 2017).

LANG, Marie-Ève. « L'"agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes* [En ligne], vol. 24, n° 2, 2011, p. 189-209, https://id.erudit.org/iderudit/1007759ar (page consultée le 17 février 2017).

LAURENDEAU, Paul. « Trésor de la langue française au Québec (XXII) », *Québec français* [En ligne], n° 67, octobre 1987, p. 40-41, https://id.erudit.org/iderudit/45320ac (page consultée le 12 mars 2019).

LÉARD, Jean-Marcel. « Du sémantique au sémiotique en littérature : la modernité romanesque au Québec », *Études littéraires* [En ligne], vol. 14, n° 1, avril 1981, p. 17-60, id,erudit.org/iderudit/500537ar (page consultée le 28 novembre 2017).

LEFEBVRE, Pierre. « En guise d'avant-propos », *Liberté* [En ligne], vol. 50, n° 4, (282), novembre 2008, p. 10, https://id.erudit.org/iderudit/34699ac (page consultée le 30 juillet 2019).

LEFORT-FAVREAU, Julien. « Arthur Buies. L'indépendance de la parole », *Liberté* [En ligne], n° 304, été 2014, p. 67, https://id.erudit.org/iderudit/71872ac (page consultée le 23 septembre 2019).

LEMIRE, Maurice. *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des Lettres canadiennes », 1970, 281 p.

LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome I : Des origines à 1900*, Montréal, Fides, 1978, 918 p.

LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome II : 1900-1939*, Montréal, Fides, 1980, 1363 p.

LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome III (1940-1959)*, [Éd. originale : Montréal, Fides, 1982], éd. revue et corrigée, Montréal, Fides, 1995, 1276 p.

LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome IV : 1960-1969*, Montréal, Fides, 1984, 1123 p.

LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome V : 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, 1133 p.

LEMIRE, Maurice et Denis SAINT-JACQUES (dir.). *La vie littéraire au Québec, tome IV (1870-1894), « Je me souviens »*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1999, 669 p.

LEMIRE, Maurice. *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1902-1940)*, Québec, Éditions Nota Bene, 2007, 303 p.

LEMIRE, Maurice. « Aspects comparés du régionalisme français et canadien-français », dans Aurélien BOIVIN, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et Jacques WALTER (dir.), *Régionalismes littéraires et artistiques comparés. Québec/Canada – Europe*, Actes du colloque, Université de la Sarre/Université Paul Verlaine-Metz, 21-23 juin 2007, p. 157-168.

LEPAGE, Yvan G. « Introduction », dans Germaine GUÈVREMONT, *Marie-Didace*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1996, p. 9-54.

LEPAGE, Yvan G. *Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, 205 p.

LETENDRE, Daniel. « À joual donné, on doit regarder la bride », *Liberté*, n^{o} 312, été 2016, p. 41-42.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD. *Histoire du Québec contemporain, Tome II : Le Québec depuis 1930*, éd. révisée, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 1989, 834 p.

LUNEAU, Marie-Pier. *Lionel Groulx. Le mythe du berger*, Montréal, Leméac Éditeur Inc. 2003, 226 p.

MAILHOT, Laurent. « Classiques canadiens, 1760-1960 », *Études françaises* [En ligne], vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 263-278, https://id.erudit.org/iderudit/036655ar (page consultée le 30 novembre 2016).

MAILHOT, Laurent. *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Éditions TYPO, coll. « Essai », 2003, 450 p.

MAJOR, André. « Pour une lecture des œuvres québécoises : André Major », *Québec français* [En ligne], n° 16, novembre 1974, p. 20-21, https://id.erudit.org/iderudit/56867ac (page consultée le 3 mars 2017).

MAJOR, Robert. « Le Survenant et la figure d'Éros dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », *Voix et Images* [En ligne], vol. 2, n° 2, décembre 1976, p. 195-208, https://id.erudit.org/iderudit/200053ar (page consultée le 28 avril 2018).

MAJOR, Robert. *Parti pris. Idéologies et littérature*, [Éd. originale : Montréal, Hurtubise HMH, 1979], Québec, Nota bene, 2013, 489 p.

MAJOR, Robert. « Le patriote pathétique (Le patriote de la Révolution tranquille) », *Voix et Images* [En ligne], vol. 26, n° 3, printemps 2001, p. 539-555, https://id.erudit.org/iderudit/201562ar (page consultée le 19 mai 2018).

MARCEL, Jean. *Le Joual de Troie*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 236 p.

MARCEL, Jean. *Jacques Ferron malgré lui*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1970; première réédition augmentée : Montréal, Éditions Parti Pris, 1978], réédition augmentée, Québec, Presses de l'Université Laval, 2013, 227 p.

MARCHEIX, Daniel. « Le cheval et la révélation de la vie profonde », *Le mal d'origine : temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2005, p. 202-209.

MARCOTTE, Gilles. « Histoire économique et sociale du Québec (1760-1850) », *Études françaises* [En ligne], vol. 3, n° 2, mai 1967, p. 234-239, https://id.erudit.org/iderudit/036268ar (page consultée le 17 juin 2019).

MARCOTTE, Gilles. *Le roman à l'imparfait. La « Révolution tranquille » du roman québécois, essais*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions La Presse, 1976], Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1989, 257 p.

MARCOTTE, Gilles. « La dialectique de l'ancien et du nouveau chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et Images* [En ligne], vol. 6, n° 1, 1980, p. 63-73, https://id.erudit.org/iderudit/200250ar (page consultée le 2 avril 2019).

MARCOTTE, Gilles. « Bonheur d'occasion et le "grand réalisme" », *Voix et Images* [En ligne], vol. 14, n° 3, printemps 1989, p. 408-413, https://id.erudit.org/iderudit/200794ar (page consultée le 20 mai 2019).

MARCOTTE, Gilles. « Alain et Abel », [Éd. originale : paru dans *Littérature et circonstances*, Montréal, l'Hexagone, 1989], dans Jacques PELLETIER, avec la collaboration de Jean-François CHASSAY et Lucie ROBERT, *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 192-204.

MARCOTTE, Gilles. « La voie honorable », *Études françaises* [En ligne], vol. 30, n° 3, hiver 1994, p. 49-74, https://id.erudit.org/iderudit/035952ar (page consultée le 17 octobre 2017).

MARCOTTE, Gilles. « "Restons traditionnels et progressifs", disait Onésime Gagnon », *Études françaises* [En ligne], vol. 33, n° 3, hiver 1997, p. 5-13, https://id.erudit.org/iderudit/036077ar (page consultée le 28 avril 2018).

MAAZOUZI, Djemaa. « De scènes terroristes et d'imaginaire social », *Alternative francophone* [En ligne], vol. 2, n° 1, p.vi, novembre 2017, https://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af (page consultée le 8 novembre 2018).

MICHAUD, Marie. « Le pastiche littéraire ou la création critique au Québec : le cas de Littératures — *À la manière de — (nos auteurs canadiens)* par Louis Francoeur et Philippe Panneton », Université de Sherbrooke, mémoire de maîtrise (Études françaises), 2002, 180 f.

MICHON, Jacques. « Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin », *Études françaises* [En ligne], vol. 19, n° 1, 1983, p. 17-26, https://id.erudit.org/iderudit/036781ar (page consultée le 31 juillet 2015).

MICHON, Jacques. « L'essor de l'édition littéraire au XX^e siècle », *Cap-aux-Diamants. La revue d'histoire du Québec* [En ligne], n° 63, automne 2000, p. 24-26, https://id.erudit.org/iderudit/8447ac (page consultée le 20 janvier 2020).

MILLY, Jean. *Poétique des textes. Une introduction aux techniques et aux théories de l'écriture littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Fac », 2005, 314 p.

MOREL, Corinne. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2005, 958 p.

MORENCY, Jean. « Le golem de la biographie. Écriture biographique et écriture de fiction chez Victor-Lévy Beaulieu », *Voix et Images* [En ligne], vol. 30, n° 2 (89), hiver 2005, p. 21-33, https://id.erudit.org/iderudit/01124ar (page consultée le 27 décembre 2019).

MORENCY, Jean. « L'impact du roman et du théâtre américains sur le roman psychologique des années 1940 et 1950 », dans François OUELLET (dir.), *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Sciences humaines/littérature », 2011, p. 43-57.

MORENCY, Jean. *La littérature québécoise dans le contexte américain. Études et explorations*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Terre américaine », 2012, 179 p.

MORETTI, Franco. « The Soul and the Harpy. Reflections on the Aims and Methods of Literary Historiography », *Signs Taken For Wonders: On the Sociology of Literary Forms*, trad. David Forgacs [Éd. originale : New York, Verso, 1983], *Socius : ressources sur le littéraire et le social* [En ligne], septembre 2016, https://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/203-the-soul-and-the-harpy-reflections-on-the-aims-and-methods-of-literary-historiography (page consultée le 6 septembre 2016).

NARDOCCHIO, Elaine F. « Maurice Arguin, Le roman québécois de 1944 à 1965 : symptômes du colonialisme et signes de libération », *Recherches sociographiques* [En ligne], vol. 28, n° 2-3, 1987, p. 468-469, https://id.erudit.org/iderudit/056312ar (page consultée le 20 janvier 2020).

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « Desesperanza. Arthur Buies, *Chroniques I*, PUM, 1986, 656 p. Arthur Buies, *Chroniques II*, PUM, 1991, 476 p. », *Liberté* [En ligne], n° 304, été 2014, p. 68-69, https://id.erudit.org/iderudit/71873ac (page consultée le 23 septembre 2019).

NAZAIRE GARANT, France. *Ève et le cheval de grève : contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. « Essais », Université Laval. Centre de recherche en littérature québécoise, n° 7, 1988, 183 p.

NEPVEU, Pierre. « La souveraineté avalée », *Liberté*, n° 312, été 2016, p. 58-60.

OUELLET, François (dir.). *Décliner l'intériorité. Le roman psychologique des années 1940-1950 au Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, 2011, 247 p.

OUELLETTE, Annik-Corona. *300 ans d'essais au Québec, choix de textes*, Montréal, Beauchemin/Chenelière Éducation, coll. « Parcours d'un genre », 2007, 238 p.

PATERSON, Janet M. « À la source de l'énigme : "Le torrent" d'Anne Hébert », *Tangence* [En ligne], n° 50, 1996, p. 7-19, https://id.erudit.org/iderudit/025889ar (page consultée le 8 mai 2014).

PATERSON, Janet M. « Figures de l'Autre dans *Kamouraska* », dans Madeleine DUCROCQ-POIRIER (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre. Actes du colloque de la Sorbonne*, Montréal, l'Hexagone, 1997, p. 243-250.

PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*, [Éd. originale en anglais : Massachusetts, Harvard University Press, 1986 / trad. française Paris, Éditions du Seuil, 1988], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 2017, 283 p.

PAVEL, Thomas. *Comment écouter la littérature?*, Paris, Collège de France/Fayard, coll. « Leçons inaugurales du Collège de France », 2006, 48 p.

PELLETIER, Jacques. *Le roman national, Essais*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Essais critiques », 1991, 237 p.

PELLETIER, Jacques. « Avant-propos. Lionel Groulx écrivain », *Voix et Images* [En ligne], vol. 19, n° 1, automne 1993, p. 4-5, https://id.erudit.org/iderudit/201065ar (page consultée le 7 mars 2019).

PELLETIER, Jacques, avec la collaboration de Jean-François CHASSAY et de Lucie ROBERT. *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1994, 446 p.

PELLETIER, Jacques. *L'écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Montréal, Nuit blanche éditeur, coll. « Terre américaine », 1996, 278 p.

PICARD-DRILLIEN, Anne-Marie. « L'enfant du "Torrent" ou le sujet de l'œuvre en puissance (1999) », dans Lori SAINT-MARTIN et Janet PATERSON (dir.), *Anne Hébert en revue*, [En ligne], Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006, https://books.google.ca/books?id=8XtLmb_t1LgC&pg=PT111&lpg=PT111&dq=%22Ah%22+Perceval,+qui+%C3%A9tiez-vous+donc?%22&source=bl&ots=xsY-tRnTK3&sig=Rean-1ppFlJ2gAD5dwTWG2hTAeQ&hl=fr&sa=X&ei=6t4CVbnYK9P3yQS3oYKABw&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=%22Ah%22%20Perceval%2C%20qui%20%C3%A9tiez-vous%20donc%3F%22&f=false (page consultée le 13 mars 2015).

POPOVIC, Pierre. « André Belleau I : relire l'essayiste », *Voix et Images* [En ligne], vol. 42, n° 1, automne 2016, p. 77-85, https://id.erudit.org/iderudit/1038589ar (page consultée le 25 février 2017).

POULIN, Gabrielle. *Romans du pays 1968-1979*, Montréal, les Éditions Bellarmin, 1980, 454 p.

PROULX, Isabelle. « À cheval sur la frontière entre deux états : figure chevaline et représentations identitaire, culturelle et spatiale dans *Faites de beaux rêves* de Jacques Poulin », *Voix et Images* [En ligne], vol. 45, n° 2, hiver 2020, p. 33-51, https://id.erudit.org/iderudit/1069509ar (page consultée le 19 juin 2020).

RACINE, Claude. *L'anticléricalisme dans le roman québécois (1940-1965)*, Montréal, Hurtubise HMH Ltée, coll. « Littérature », Les cahiers du Québec, 1972, 236 p.

REVILLARD, Anne et Laure de VERDALLE. « "Faire"» le genre, la race et la classe. Introduction à la traduction de "Doing Difference"», *Terrains & travaux [En ligne], vol.* 1, n° 10, 2006, p. 91-102, www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-1-page-91.htm (page consultée le 7 septembre 2016).

RICARD, François. « Postface : La rencontre de deux mondes », dans Honoré BEAUGRAND, *La chasse-galerie et autres récits*, [Éd. originale : Montréal, Beauchemin, 1900], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact classique », 2002, [184 p.] p. 159-177.

RICHER, Claude et Pearl DUVAL, en collaboration avec Carolane GRENIER. *Le cheval canadien. Histoire et espoir*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2015, 182 p.

RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1975, 411 p.

RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action, Essai d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1986, 452 p.

RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », 2000, 689 p.

[S.A.] « 1- Un homme venu du dix-neuvième : Arthur Buies », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 13, 1979, p. 67-68, https://id.erudit.org/iderudit/40444ac (page consultée le 10 décembre 2016).

SAINT-JACQUES Denis et Marie-José des RIVIÈRES. *L'heure des vaches et autres récits du terroir. Anthologie de textes brefs régionalistes*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, 266 p.

SAINT-JACQUES, Denis et Maurice LEMIRE (dir.). *La vie littéraire au Québec, tome V (1895-1918), « Sois fidèle à la Laurentie* », Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2005, 680 p.

SAINT-JACQUES, Denis et Lucie ROBERT (dir.). *La vie littéraire au Québec, tome VI (1919-1933), « Le nationaliste, l'individualiste et le marchand »*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 2010, 748 p.

SAINT-MARTIN, Lori. « Mise à mort de la femme et "libération" de l'homme : Godbout, Aquin, Beaulieu », *Voix et Images* [En ligne], vol. 10, n° 1, automne 1984, p. 107-117, https://id.erudit.org/iderudit/200460ar (page consultée le 19 mai 2018).

SAINT-MARTIN, Lori. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », *Voix et Images* [En ligne], vol. 18, n° 1, automne 1992, p. 78-88, https://id.erudit.org/iderudit/201001ar (page consultée le 15 octobre 2017).

SAINT-MARTIN, Lori. « Chroniques. Fugueuses, injurieuses, mimétiques », *Voix et Images* [En ligne], vol. 36, n° 1, automne 2010, p. 149-154, https://id.erudit.org/iderudit/045242ar (page consultée le 8 mars 2017).

SAINT-PIERRE, Arthur. « Notre programme », *La Revue nationale*, vol. 1, n° 1, janvier 1920, p. 1.

SALAÜN, Élise. *Oser Éros*, Québec, Éditions Nota bene, 2010, 398 p.

SHEK, Ben-Z. « L'espace et la description symbolique dans les romans "montréalais" de Gabrielle Roy », *Liberté* [En ligne], vol. 13, n° 1, 1971, p. 78-96, https://id.erudit.org/iderudit/30784ac (page consultée le 27 juin 2018).

SIROIS, Antoine. *Lecture mythocritique du roman québécois. Essai*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1999, 132 p.

SMART, Patricia. *Les femmes du Refus global*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1998, 334 p.

TELLIER, Christine. « Les conflits idéologiques dans *Poussière sur la ville* », *Voix et Images* [En ligne], vol. 22, n° 3, printemps 1997, p. 569-581, https://id.erudit.org/iderudit/201327ar (page consultée le 10 mai 2018).

TESSIER, Jules. « Des chevaux français aux *jouaux canayens* », *Mots de passe. Essais et récits*, Montréal, Fides, coll. « Carnets », 2017, p. 63-71.

THÉRIO, Adrien. « "En marge de la vie" ou le roman québécois 1900-1933 », *Voix et Images* [En ligne], vol. 7, n° 1, automne 1981, p. 45-55, https://id.erudit.org/iderudit/200303ar (page consultée le 28 avril 2018).

THÉRIO, Adrien. « Pourquoi relire *Nord-Sud* de Léo-Paul Desrosiers (Poche. Éd. Fides) », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 27, automne 1982, p. 91-92, https://id.erudit.org/iderudit/39653ac (page consultée le 25 mai 2018).

THIBAULT, Louis-Jean. « Paysagiste », *Liberté* [En ligne], vol. 50, n° 4, (282) 2008, p. 39-44, https://id.erudit.org/iderudit/34702ac (page consultée le 6 décembre 2016).

THIESSE, Anne-Marie. *La fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*, Paris, Gallimard, 2019, 448 p.

TREMBLAY, Roseline. *L'écrivain imaginaire : Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, 2004, 600 p.

TREMBLAY, Yolaine. *Du Refus global à la responsabilité entière. Parcours analytique de l'essai québécois depuis 1948*, Sainte-Foy (Québec), Les éditions Le Griffon d'argile inc., 2000, 170 p.

TUSSEAU, Jean-Pierre. « La fin "édifiante" d'Arthur Buie », *Études françaises* [En ligne], vol. 9, n° 1, 1973, p. 45-54, https://id.erudit.org/iderudit/036537ar (page consultée le 10 décembre 2016).

VACHON, G.-André. « Arthur Buies, écrivain », *Études françaises* [En ligne], vol. 6, n° 3, 1970, p. 283-296, https://id.erudit.org/iderudit/036447ar (page consultée le 6 décembre 2016).

VACHON, G.-André. « Le colonisé parle », *Études françaises* [En ligne], vol. 10, n° 1, février 1974, p. 61-78, https://id.erudit.org/iderudit/036567ar (page consultée le 25 février 2017).

VIGNEAULT, Robert. « Notre sauvage besoin de libération », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Éditions Nota bene, 2004, p. 17-30.

VILLENEUVE, Normand. « *Maria Chapdelaine* : catéchisme de la survivance nationale », dans Nicole DESCHAMPS, Raymonde LEROUX et Normand VILLENEUVE, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 139-218.

WALKER, Elaine. *Horse*, London, Reaktion Books Ltd, [2008] 2013, 215 p.

WALLEZ, Vincent. « De la vie misérable de quelques gueux fameux (Goulatromba et Baboardo, des *Fragments dramatiques* de Victor Hugo) », *Groupe Hugo* [En ligne], Université Paris 7, Communication du Groupe Hugo du 28 avril 2001, groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/Doc/01-04-28Walley.pdf (page consultée le 15 janvier 2018).

WEST, Candace et Don H. ZIMMERMAN. « Doing Gender », *Gender and Society [En ligne], vol. 1,* n° 2, juin 1987, p. 125-151, http://links.jstor.org/sici?sici=0891-2432%28198706%29%3A2%3C125%3ADG%3E2.0.CO%3B2-W (page consultée le 3 octobre 2016).

WHITFIELD, Agnès. « Alexandre Chenevert : cercle vicieux et évasions », *Voix et Images du pays* [En ligne], vol. 8, n° 1, 1974, p. 107-125, https://id.erudit.org/iderudit/600282ar (page consultée le 27 juin 2018).

WHITFIELD, Agnès. « La fiction de nos devanciers. *Le Roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération* de Maurice Arguin », Québec, CRELIQ, 1986, 225 p. […] », *Lettres québécoises* [En ligne], n° 44, hiver 1986-1987, p. 56-58, https://id.erudit.org/iderudit/39441ac (page consultée le 20 janvier 2020).

ZÉRAFFA, Michel. *Roman et société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le sociologue », 1971, 183 p.

Œuvres de la première série culturelle – le cheval de la Conquête

Romans historiques

AUBERT DE GASPÉ père, Philippe. *Les anciens Canadiens*, [Éd. originale : Québec, Desbarats et Derbishire, 1863], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact classique », 2002 (Édition de référence : la deuxième édition, revue et corrigée par l'auteur, Québec, G. et G.-E. Desbarats, 1864), 2002, 501 p.

BEAUGRAND, Honoré. *Jeanne la fileuse. Épisode de l'émigration franco-canadienne aux États-Unis*, [Éd. originale : *La République*, Fall River, Massachusetts, 1875[466]], dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 26, version 1.2 (Édition de référence : Fall River, Mass., Fiske & Munroe, 1878). Fac-similé, éd. inconnue.

BIBAUD, Adèle. *Les fiancés de Saint-Eustache*, Montréal, s.é., 1910, 163 p. Fac-similé, éd. 1910.

BOUCHER DE BOUCHERVILLE, Georges. *Une de perdue, deux de trouvées*, [Éd. originale : Montréal, Eusèbe Senécal, 1874 (publié d'abord en feuilleton dans *l'Album littéraire et musical de la Minerve* de janvier 1849 à juin 1851, puis dans *la Revue canadienne*, de janvier 1864 à juillet 1865)], Montréal, Éditions internationales Alain Stanké ltée, coll. « roman 10/10, 1987, 743 p. (Tome I, p. 1-375; tome II, p. 2-356).

[466] Maurice Lemire indique 1874 (plutôt que 1875). M. Lemire, *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, p. 250.

BOURASSA, Napoléon. *Jacques et Marie*, [Éd. originale : Montréal, Eusèbe Sénécal, 1866 (publié d'abord dans *la Revue canadienne* de juillet 1865 à août 1866)], Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 120, version 1.1 (Édition de référence : *Les meilleurs romans québécois du XIX^e siècle* / édition préparée par Gilles Dorion, Montréal, Fidès, 1996) Fac-similé, éd. inconnue.

CHOQUETTE, Ernest. *Les Ribaud. Une idylle de 37*, Montréal, Eusèbe Senécal & cie, 1898, 354 p. Fac-similé, éd. 1898.

CONAN, Laure. *La sève immortelle. Roman canadien*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925], dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 20, version 1.3 (Édition de référence : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1925).

DE ROQUEBRUNE, Robert. *Les habits rouges. Roman*, illustrations de Josée Guberek, [Éd. originale : Paris, Aux éditions du Nouveau-monde, 1923], Montréal, La Corporation des Éditions Fides, coll. « Collection du goéland », 1978 (édition de référence : Éditions Fides, 1948), 137 p.

DOUTRE, Joseph. *Les fiancés de 1812. Essai de littérature canadienne*, [Éd. originale : Montréal, Louis Perreault, 1844], dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 223, version 2.0 (Édition de référence : Montréal, Louis Perreault, 1844).

LEGENDRE, Napoléon. *Annibal*, [Éd. originale : *le Canada-français*, 1890; *Mélanges. Proses et vers*, Québec, Typographie de C. Darveau, 1891], Lévis, Pierre-Georges Roy, Éditeur, 1898, 120 p.

MARMETTE, Joseph. *L'intendant Bigot*, [Éd. originale : Montréal, George E. Desbarats, 1872 (publié d'abord dans *l'Opinion publique* de mai à octobre 1871)], Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol.146, version 1.01 (Édition de référence inconnue).

MARMETTE, Joseph. *La fiancé du rebelle. Épisode de la Guerre des Bostonnais, 1775, roman*, [Éd. originale : *La Revue canadienne*, janvier-octobre 1875], dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 219, version 1.0 (Édition de référence inconnue).

ROUSSEAU, Edmond. *Le Château de Beaumanoir. Roman canadien*, Lévis, Mercier et cie éditeurs, 1886, 276 p. Fac-similé, éd. 1886.

Autres œuvres citées dans la thèse qui ne font pas partie du corpus d'étude

BIZ. *La chaleur des mammifères*, Montréal, Leméac Éditeur, 2017, 153 p.

BUIES, Arthur. *La lanterne canadienne*, [Éd. originale : Montréal, Imprimerie « le Pays », 17 septembre 1868-18 mars 1869; 1884], dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 151, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, 1884).

CASGRAIN, Henri-Raymond. « Le mouvement littéraire en Canada », *Le Foyer canadien. Recueil littéraire et historique*, tome IV, 1866, p. 1-31.

DUCHARME, Réjean. *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1966, 378 p.

DUCHARME, Réjean. *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1967, 333 p.

DUCHARME, Réjean. *L'océantume*, [Éd. originale : Paris, Gallimard, 1968], Paris, Gallimard, coll. « folio », 2017, 262 p.

DUCHARME, Réjean. *La fille de Christophe Colomb. Roman*, Paris, Gallimard, coll. « nrf », 1969, 232 p.

DUCHARME, Réjean. *Le Lac Tume*, présenté par Rolf Puls, Outremont, Les éditions du passage, 2017, 246 p.

FERRON, Jacques. *La nuit. Roman*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Paroles N^{o} 4 », 1965, 134 p.

FERRON, Jacques. *La charrette. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Hurtubise HMH, 1968], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, 224 p.

FERRON, Jacques. *Contes* [*Contes du pays incertain, contes anglais, contes inédits*], [Éd. originale : Montréal, Hurtubise HMH, 1968], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, 290 p.

FERRON, Jacques. *L'amélanchier. Récit*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1970], Montréal, Éditions TYPO, coll. « TYPO roman », 1992, 207 p.

FERRON, Jacques. *Le Saint-Élias. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Éditions du Jour, 1972], Montréal, Éditions TYPO et succession Jacques Ferron, coll. « TYPO roman », 1993, 230 p.

FLAUBERT, Gustave. *Le dictionnaire des idées reçues*, [Éd. originale : Paris, Éditions Conard, 1913], édition établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, coll. « folio », [1979 pour l'établissement du texte], 2017, 135 p.

GARNEAU, François-Xavier. « Discours préliminaire », *Études françaises* [En ligne], vol. 30, n^{o} 3, hiver 1994, p. 11-35, https://id.erudit.org/iderudit/035950ar (page consultée le 17 octobre 2017).

GARNEAU, François-Xavier. *Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours*, tome IX, [Éd. originale : t. IV, Québec, Imprimé par John Lovell, 1852], Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol.112, version 1.0 (Éd. de référence : 8e éd. revue et augmentée par Hector Garneau, Montréal, les Éditions de l'Arbre, 1944).

GIRARD, Rodolphe. *L'Algonquine. Roman des jours héroïques du Canada sous la domination française,* [Éd. originale : Montréal, la Compagnie de publication de « la Prairie », 1910], dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 236, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, La Compagnie de publication de « La Patrie », 1910).

GROULX, Lionel. *L'appel de la race. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1922], Montréal, Groupe Fides inc., coll. « Biblio Fides », 2015, 230 p.

GROULX, Lionel. *Chez nos ancêtres*, [Éd. originale : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1920], dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec*, coll. « Littérature québécoise », vol. 872, version 1.0 (Édition de référence : Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1920).

HÉBERT, Anne. *Œuvres complètes 1950-1990*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992, 165 p.

LABERGE, Albert. « Sur Maria Chapdelaine », *Quand chantait la cigale*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 73.

LABERGE, Albert. *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, 163 p.

MAILLET Antonine. *Pélagie-la-charrette. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Leméac, 1979], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 328 p.

MARMETTE, Joseph. *L'intendant Bigot*, [Éd. originale : Montréal, George E. Desbarats, 1872 (publié d'abord dans *l'Opinion publique* de mai à octobre 1871)], *Les meilleurs romans québécois du XIXe siècle*, édition préparée par Gilles Dorion, Montréal, Fides, 1996, p. 801-1016.

PÂQUET, Louis-Adolphe. « La vocation de la race française en Amérique », dans Jean-Yves DUPUIS, *La Bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 113, version 1.0 (Édition de référence : René Dionne, Léopold Leblanc et Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise, tome I*, l'Hexagone, 1994).

POITRAS, Marie Hélène. *Griffintown*, Québec, Les Éditions Alto, 2013, 209 p.

POULIN, Jacques. *Les grandes marées. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Leméac, 1978], Arles [France], Actes sud / Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1995, 213 p.

POULIN, Jacques. *Volkswagen blues. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1984], Arles [France], Actes sud / Montréal, Leméac, coll. « Babel », 1998, 323 p.

POULIN, Jacques. *La traduction est une histoire d'amour – roman*, Arles [France], Actes sud / Montréal, Leméac, 2006, 131 p.

POULIN, Jacques. *L'anglais n'est pas une langue magique – roman*, Arles [France], Actes sud / Montréal, Leméac, 2009, 155 p.

POULIN, Jacques. *L'homme de la Saskatchewan – roman*, Arles [France], Actes sud / Montréal, Leméac, 2011, 120 p.

SOUCY, Gaétan. *La petite fille qui aimait trop les allumettes. Roman*, [Éd. originale : Montréal, Les Éditions du Boréal, 1998], Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Boréal compact », 2000, 179 p.

STENDHAL. *Le rouge et le noir*, [Éd. originale : Paris, Levasseur, 1830], préface de Jean Prévost, éd. établie et annotée par Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2000, 825 p.

TACHÉ, Joseph-Charles. « Au lecteur », *Forestiers et voyageurs. Études de mœurs*, [Éd. originale : *Les soirées canadiennes,* 1863], dans Jean-Yves DUPUIS, *La bibliothèque électronique du Québec* [En ligne], coll. « Littérature québécoise », vol. 48, version 2.0 (Édition de référence : *Forestiers et voyageurs. Mœurs et légendes canadiennes*, Montréal, Librairie Saint-Joseph, Cadieux & Derome, 1884).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Chapitre 1 – Introduction

Figure 1 – Albert de St Isidore 2663, 5/8/47. Office provincial de publicité, Québec, Service de ciné-réprographie Négatif 37512.

Figure 2 — Réjean Ducharme, « chevalcanadienhevalanadienevalnadienvaladienaldienlien », *Le Lac Tume*, présenté par Rolf Puls, Outremont, Les éditions du passage, 2017, p. 25.

Figure 3 – Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, « En traîneau, sautant vers la rive » […], Musée national des beaux-arts du Québec, [En ligne], fusain sur papier, 31.4 x 48.5 cm, 1916, https://www.mnbaq.org/collections/oeuvre/en-traineau-sautant-vers-la-rive-illustration-pour-maria-chapdelaine-de-louis-hemon-832.pdf (page consultée le 2 mars 2015).

Figure 4 – Clarence Gagnon, « The Last Crossing, 1928-1933 », *The McMichael Canadian Art Collection*, [En ligne], Mixed media on paper, 21.8 x 21.2 cm, Gift of Col. R.S. McLaughlin, McMichael Canadian Art Collection, 1969.4.6., https://mcmichael.com/exhibitions/mariachapdelaine/mariaimages.cfm (page consultée le 2 mars 2015).

Figure 5 – C. Krieghoff, *Traîneau d'habitant, vue près de la frontière du Canada*, détail, v. 1847, 64,1 x 92 cm, coll. Thomson, MBAO, dans Reid,1999, p. 13.

Chapitre 2 – La Grise

Figure 6 – « Emparons-nous du sol! », *La Revue nationale* de la Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal.

Figure 7 – « On veut encore que je te tue… » Damase Potvin, « Le vieux cheval (Mention au concours) », *La Revue nationale*, Montréal, La Société Saint-Jean-Baptiste de Montréal, vol. 1, n^{o} 10, octobre 1920, p. 12. Dessin d'Edmond Massicotte.

Chapitre 3 – Le Joual

Figure 8 – Le groupe de Parti pris en 1964 (photo : Maclean's), https://blogue.onf.ca/blogue/2015/09/16/pierre-maheu-integrite-ti-pop-sac-decouchage/

Chapitre 4 – Le cheval libéré

Figure 9 – « Goulatromba » de Victor Hugo, dessin (plume, lavis, encre, carton), 14.4 x 20.5 cm, inscription en bas, à droite, à l'encre brune (trois vers de Ruy Blas - IV, 3) : « c'est un homme fort doux et de vie élégante, / un seigneur, dont jamais un juron ne tomba, / Et mon ami de cœur nommé – Goulatromba », https://parismuseescollections.paris.fr/en/node/339787 (page consultée le 28 décembre 2019).

Figure 10 – Page couverture du roman *Don quichotte de la démanche* de Victor-Lévy Beaulieu (édition 1990), https://www.edvlb.com/Don-Quichotte-demanche-/Victor-Levy-Beaulieu/livre/9780885320011 (page consultée le 9 avril 2017).

Figure 11 – Don Quichotte et Rossinante (portrait équestre), de Honoré Daumier, 1868, peinture d'histoire, huile sur toile, 52,2 x 32,8 cm, Neue Pinakothek, Munich, Allemagne, collection de peintures de l'État de Bavière, no d'inventaire 8698, « Don Quichotte et Sancho Panza (Daumier) », *Wikipédia* [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_Quichotte_et_Sancho_Panza_(Daumier) (page consultée le 16 janvier 2020).

Chapitre 5 – Conclusion

Figure 12 – *Page couverture du roman La* chaleur des mammifères (2017) de Biz, https://www.lemeac.com/catalogue/1660-la-chaleur-des-mammiferes.html (page consultée le 2 février 2020).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **IV**

RÉSUMÉ **VI**

LISTE DES ABRÉVIATIONS **VIII**

SOMMAIRE **X**

1 INTRODUCTION **1**

1.1 La petite histoire du cheval au Québec **1**
1.1.1 Les chevaux en Nouvelle-France 1
1.1.2 Le cheptel du cheval canadien après la Conquête anglaise 4
1.1.3 Le cheval à l'ère de la modernité : de l'agriculture à la culture 8

1.2 La représentation du cheval dans les récits québécois **13**
1.2.1 Problématique et état de la question : la signification de l'image du cheval en littérature québécoise 13
1.2.2 Hypothèse de recherche et corpus d'étude : la figure du cheval comme manière de (re)penser l'imaginaire social au XX^e^ siècle 28
1.2.3 Cadre théorique : chevauchée dans l'espace culturel transhistorique québécois 37
1.2.3.1 Deux objectifs, un cadre théorique général 37
1.2.3.2 Approche externe : de la notion de culture à celle de discours culturel 40
1.2.3.3 Approche interne : le personnage vu à la lumière de concepts d'inspiration sémiotique 53
1.2.3.3.1 Le personnage selon l'approche greimassienne 56
1.2.3.3.2 La sémiologie du personnage selon Philippe Hamon 63
1.2.3.3.3 L'effet-personnage selon l'approche sémio-pragmatique de Vincent Jouve 72
1.2.4 Méthodologie : le modèle de sémiotique culturelle de Louis Francoeur comme outil d'analyse 80

1.3 Séries culturelles et archétypes chevalins associés **103**
1.3.1 Quatre séries culturelles issues d'un contexte d'énonciation unique et englobant 103
1.3.2 Sur la notion d'archétype chevalin 105
1.3.3 Réflexions sur la périodisation 109
1.3.4 Présentation des séries culturelles et des archétypes chevalins 111
1.3.5 Brève présentation de l'archétype de la première série culturelle, le cheval de la conquête 113
1.3.5.1 Le contexte politique d'époque et l'avènement des Troubles 114
1.3.5.2 La réécriture de l'histoire par F.-X. Garneau et ses retombées littéraires 115
1.3.5.3 La série culturelle du XIX^e^ siècle selon Louis Francoeur 117
1.3.5.4 Le cheval de papier au service de l'histoire 120
1.3.5.5 Tableau récapitulatif de la première série culturelle 126

2 LA GRISE 130

2.1 Présentation de « l'inventeur de la Grise », Lionel Groulx, et du contexte de l'époque 130
2.1.1 Sous les feux de la rampe : le chevalier conquérant Lionel Groulx 132
2.1.2 Conjoncture économique, politique et socio-culturelle du début du xx^{e} siècle 135

2.2 Le mouvement régionaliste et ses genres de prédilection 150
2.2.1 Le régionalisme en réponse aux aspirations des élites clérico-nationalistes 150
2.2.2 Les genres de prédilection des régionalistes 165
2.2.2.1 Le roman régionaliste 165
2.2.2.2 Le récit bref régionaliste 168

2.3 Le principe codant de la deuxième série culturelle : *Les rapaillages* de Lionel Groulx 172
2.3.1 Le contexte de production de l'œuvre *Les rapaillages* 173
2.3.2 La réception de l'œuvre *Les rapaillages* 175
2.3.3 Tableau récapitulatif de la deuxième série culturelle 181

2.4 L'archétype chevalin de la deuxième série culturelle : la Grise 185
2.4.1 « Les adieux de la Grise » ou l'influence d'un cheval de papier 185
2.4.2 La Grise des régionalistes orthodoxes 204
2.4.2.1 L' « être » de La Grise 206
2.4.2.1.1 L'être de La Grise : la désignation 206
2.4.2.1.2 L'être de La Grise : le portrait – le corps 210
2.4.2.1.3 L'être de La Grise : le portrait – le tempérament 211
2.4.2.1.4 L'être de La Grise : le portrait – le harnachement 214
2.4.2.1.5 L'être de La Grise : le portrait – la biographie 217
2.4.2.2 Le « faire » de La Grise 222
2.4.2.2.1 Le faire de La Grise : le rôle actantiel – l'adjuvant 222
2.4.2.2.2 Le faire de La Grise : le rôle thématique professionnel – le débardage en forêt 225
2.4.2.2.3 Le faire de La Grise : le rôle thématique professionnel – l'agriculture 228
2.4.2.2.3.1 Les semailles 228
2.4.2.2.3.2 La fenaison 230
2.4.2.2.3.3 La moisson 235
2.4.2.2.3.4 Les labours d'automne et de printemps 241
2.4.2.2.4 Le faire de La Grise : le rôle thématique professionnel – le transport 245
2.4.2.2.4.1 … en voiture pour assister à la messe 248
2.4.2.2.4.2 … en voiture pour assister à la messe de minuit 250
2.4.2.2.4.3 … en voiture pour assister à un mariage 259
2.4.2.2.4.4 … en voiture pour aller faire baptiser 259
2.4.2.2.4.5 … en voiture pour assister aux fêtes à caractère religieux 260
2.4.2.2.4.6 … en voiture pour aller chercher le médecin 261
2.4.2.2.4.7 … en voiture pour aller chercher le curé 262
2.4.2.2.4.8 … en voiture pour les déplacements lors de funérailles 263
2.4.2.2.4.9 … en voiture pour les déplacements des voyageurs 264
2.4.2.2.4.10 … en voiture pour le divertissement 269
2.4.2.2.4.11 … transport des produits maraichers 270

2.4.2.2.4.12 … transport des matières organiques 272
2.4.2.2.4.13 … transport du bois 272
2.4.2.2.4.14 … transport de l'eau d'érable 276
2.4.2.2.4.15 … transport des dons pour la paroisse 277
2.4.2.2.4.16 … transport des produits alimentaires 278
2.4.2.2.4.17 … transport du courrier 279
2.4.2.2.5 Le faire de La Grise : le rôle thématique social et culturel 279
2.4.2.2.6 Le faire de La Grise : le rôle thématique psychosocial 289
2.4.3 L'avènement de la modernité en milieu rural : un rude coup pour La Grise 301
2.4.3.1 Abandon du transport hippomobile au profit de l'automobile 301
2.4.3.2 Rapport problématique de La Grise au monde urbain 302
2.4.3.3 Les chevaux et les classes sociales : nouvelles réalités 305
2.4.3.4 La Grise et l'« autre » cheval 309

2.5 La Grise transgressive de quelques régionalistes dissidents 314
2.5.1 Le cheval de Marie Calumet, alter ego du grand Bucéphale 316
2.5.2 La vieille Grise pastichée « à la manière de » Francoeur et Panneton 320

3 LE JOUAL 328

3.1 Le phénomène du joual et ses déclinaisons 328
3.1.1 Le cheval protéiforme de la troisième série culturelle à l'aube de la modernité 328
3.1.2 L'étrange principe codant de la troisième série culturelle : la Noirceur 329
3.1.3 Qu'est-ce qu'un « joual »? 330
3.1.3.1 Le joual à quatre pattes 331
3.1.3.2 Le joual parlé 331
3.1.3.3 Le joual politique 335
3.1.3.4 Le joual littéraire 338
3.1.4 L'archétype chevalin de la troisième série culturelle : le Joual 340
3.1.5 Essai de typologie du joual de papier 342

3.2 Le joual narrativisé des récits régionalistes de contestation : la crise du terroir, la Grise en difficulté 343
3.2.1 L'« intelligente et décrépite jument grise » 348
3.2.1.1 *Un homme et son péché* (1933) de Claude-Henri Grignon 355
3.2.2 Le degré zéro du cheval de papier : le naturalisme d'Albert Laberge 363
3.2.2.1 *La Scouine* (1918) d'Albert Laberge 364
3.2.2.2 « Le grand Sans Cœur » (1953) d'Albert Laberge 373

3.3 Symptômes de la déchéance du cheval et signes de sa libération prochaine 381
3.3.1 Un cadre théorique pour l'étude du cheval « désossé » et moribond 381
3.3.2 Les divers types de chevaux dans les récits de contestation à l'ère de la modernité (1940-1970) 388
3.3.2.1 Cheval et servitude dans le récit urbain (1940-1950) 388
3.3.2.1.1 *La bagarre* (1958) de Gérard Bessette 391
3.3.2.1.2 *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy 394
3.3.2.2 Cheval et révolte dans le récit psychologique (1950-1960) 407
3.3.2.2.1 « Mame Pouliche » (1942) d'Albert Laberge 412

3.3.2.2.2 « Le réveil » (1942) d'Albert Laberge 418
3.3.2.2.3 *Alexandre Chenevert* (1954) de Gabrielle Roy 421
3.3.2.2.4 *Poussière sur la ville* (1953) d'André Langevin 426
3.3.2.3 Cheval et révolution dans le récit de la Révolution tranquille (1960-1970) 434
3.3.2.3.1 Le joual du « cassé » 438
3.3.2.3.1.1 *La ville inhumaine* (1964) de Laurent Girouard 438
3.3.2.3.1.2 *Le Cassé* (1964) de Jacques Renaud 441
3.3.2.3.1.3 « Le grand tata », La chair de poule (1965) d'André Major 444
3.3.2.3.2 Le « révolutionnaire » et son piètre cheval de Troie 449
3.3.2.3.2.1 *Éthel et le terroriste* (1964) de Claude Jasmin 452
3.3.2.3.2.2 *Prochain épisode* (1965) d'Hubert Aquin 455
3.3.2.3.2.3 *Mon cheval pour un royaume* (1967) de Jacques Poulin 458
3.3.2.3.2.4 *Salut Galarneau!* (1967) de Jacques Godbout 462
3.3.3 Du joual de la contestation à la contestation du joual (1970-1973) 473
3.3.3.1 Du joual de la contestation… 473
3.3.3.1.1 *D'Amour, P.Q.* (1972) de Jacques Godbout 475
3.3.3.2 … à la contestation du joual 479
3.3.3.2.1 *L'hiver de force* (1973) de Réjean Ducharme 483
3.3.3.2.2 *Un Joualonais sa Joualonie* (1973) de Marie-Claire Blais 490

3.4 Tableau récapitulatif de la troisième série culturelle 508

4 LE CHEVAL LIBÉRÉ 514

4.1 Contexte sociopolitique et économique de la fin du xx^e^ siècle 514

4.2 Le principe codant de la quatrième série culturelle : la Culture 519

4.3 Les chevaux libérés de la Révolution tranquille (1960-1970) 526
4.3.1 *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) de Marie-Claire Blais 527

4.4 Le cheval des nationalistes : la quête de l'identité et du pays par l'écriture (1970-1980) 543
4.4.1 *La nuitte de Malcomm Hudd* (1969) de Victor-Lévy Beaulieu 549
4.4.1.1 Le cheval parlé : les (més)aventures de Goulatromba 549
4.4.1.2 L'assimilation positive, productive et créatrice d'influences extérieures dans La nuitte de Malcomm Hudd 560
4.4.1.2.1 Victor-Lévy Beaulieu dévore Victor Hugo 560
4.4.1.2.2 Anthropophagie goulatrombesque 562
4.4.1.3 La réconciliation de Malcomm avec son passé personnel et collectif 575
4.4.1.3.1 La réconciliation de Malcomm avec lui-même 577
4.4.1.3.2 La recréation du soi collectif dans *La nuitte de Malcomm Hudd* 582
4.4.1.4 Goulatromba, symbole des aléas de la création artistique en contexte québécois 585
4.4.2 *Don Quichotte de la démanche* (1974) de Victor-Lévy Beaulieu 589
4.4.2.1 Le cheval écrit : Don Quichotte de la démanche ou « la continuité d'un problème à résoudre » 589
4.4.2.2 Résumé de l'intrigue de l'hypertexte, *Don Quichotte de la démanche* (1974) 590
4.4.2.3 Quelques précisions au sujet de l'hypotexte, *Don Quichotte de la Manche* (1605-1615) 593

4.4.2.3.1 Propos et personnages principaux 593
4.4.2.4 Héros quichottesques mal amanchés : la problématique identitaire de l'« homme nouveau » 595
4.4.2.4.1 La tragédie de l'être de la modernité aux prises avec ses démons 595
4.4.2.4.2 La quête des origines et la recréation du soi 603
4.4.2.5 Le pays « en démanche » : la problématique identitaire collective dans un Québec moderne 606
4.4.2.5.1 L'odyssée d'un peuple en quête d'un pays neuf : les chevaux de l'Apocalypse 606
4.4.2.5.2 Double acte de dévoration littéraire : une Rossinante goulatrombesque 613

4.5 Les femmes à cheval sur leurs principes (1950-2000) 621
4.5.1 Survol historique du mouvement féministe au Québec 621
4.5.2 Le cheval de bataille de la féministe radicale 624
4.5.2.1 *Sold-out Étreinte/illustration* (1973) et *French kiss Étreinte/exploration* (1974) de Nicole Brossard 625
4.5.2.2 *L'Euguélionne. Roman triptyque* (1976) de Louky Bersianik 630
4.5.3 Le cheval des métaféministes bien en selle ou en contrôle de l'attelage 636
4.5.3.1 *La vie en prose* (1980) et *Ange Amazone* (1982) de Yolande Villemaire 637
4.5.3.2 Réécrire de l'histoire au féminin sur le mode traditionnel : *Les filles de Caleb* (1985) d'Arlette Cousture 646
4.5.3.3 Réécrire de l'histoire au féminin sur le mode postmoderne : *Maryse* (1987) de Francine Noël 651
4.5.4 Femme-cheval / Femme à cheval La fuite spectaculaire des amazones hors du pacage des cavales : analyse de la performativité narrative du personnage féminin dans l'œuvre d'Anne Hébert 658
4.5.4.1 Soumission et conformisme : la femme-cheval dominée 661
4.5.4.2 Agression, transgression et altérité : de la femme-cheval dominante à l'amazone 666
4.5.4.3 Affirmation de soi et émancipation : la cavalière 672

4.6 Tableau récapitulatif de la quatrième série culturelle 680

5 CONCLUSION 690

5.1 Le cheval et la parole collective 690

5.2 Des concepts théoriques et des outils méthodologiques pour « lire » le cheval de papier 694

5.3 Du cheval de l'agriculture au cheval de la culture : les grands jalons de l'histoire culturelle du Québec 697

5.4 Des « héros » chevalins qui nous représentent bien? 699
5.4.1 Le héros chevalin de type cheval de la conquête inspiré par l'Histoire de Garneau 701
5.4.2 La Grise, l'héroïne du « bon vieux temps », celui des *Rapaillages* 702
5.4.3 Le héros chevalin de type joual à l'époque de la « grande noirceur » 706
5.4.4 Le héros chevalin de la révolution culturelle dans un « Québec libre » 714

5.5 Quel avenir pour les chevaux de papier? 720

6 ANNEXES 726

6.1 Chapitre 2 – La Grise 726

6.1.1 **Annexe 2.1** : Charles-Eugène et ses avatars : la représentation du cheval dans *Maria Chapdelaine* 726
6.1.1.1 Le cheval Charles-Eugène, première mouture 728
6.1.1.2 Le cheval Charles-Eugène, version régionaliste ultra-orthodoxe 742
6.1.2 **Annexe 2.2** : Fin de la deuxième série et avènement de la modernité 770
6.1.2.1 *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard 771
6.1.2.2 *Les engagés du Grand Portage* (1938) et Nord-Sud (1931) de Léo-Paul Desrosiers 776
6.1.2.3 *Un homme se penche sur son passé* (1928) de Maurice Constantin-Weyer 786
6.1.2.4 « La vache morte du canyon » (1953) de Jacques Ferron 793
6.1.2.5 La série « Les Aventures de Cow-Boys » (1948-1953) de Paul Verchères 798
6.1.2.6 *Le Survenant* (1945) et *Marie-Didace* (1947) de Germaine Guèvremont 807

6.2 Chapitre 3 – Le joual 828
6.2.1 **Annexe 3.1** : Prototype du « joual » narrativisé : Rossus, le « débris équestre » d'Arthur Buies 828
6.2.2 **Annexe 3.2** : Ajout à la section « Cheval et servitude dans le récit urbain (1940-1950) » 846
6.2.2.1 Catégorie 1 : le cheval, symbole de l'ambivalence associé au passage de la campagne à la ville 846
6.2.2.2 Catégorie 2 : le cheval de travail et le « prolétariat » canadien-français 849
6.2.2.3 Catégorie 3 : le cheval de la famille dégradée 852
6.2.2.4 Catégorie 4 : le cheval de la religion dégradée 857
6.2.2.5 Catégorie 5 : le cheval de l'ambitieux ou de l'ambitieuse en quête d'argent 859
6.2.2.6 Catégorie 6 : le cheval de la petite-bourgeoisie canadienne-française 868
6.2.2.7 Catégorie 7 : le cheval dégradé et la transformation des mœurs sexuelles 874
6.2.2.8 Catégorie 8 : la figure chevaline et les autres figures animales 880
6.2.3 **Annexe 3.3** : Ajout à la section « Cheval et révolte dans le récit psychologique (1950-1960) » 885
6.2.3.1 « Le déménagement » (1966) de Gabrielle Roy 885
6.2.4 **Annexe 3.4** : Ajout à la section « Cheval et révolution dans le récit de la Révolution tranquille (1960-1970) » 887
6.2.4.1 *Les Plouffe* (1948) de Roger Lemelin : préfiguration du cheval de la révolution 887
6.2.5 **Annexe 3.5** : La figure du cheval dans les textes littéraires de la revue *Parti pris* (1963-1968) 889

CORPUS 897

BIBLIOGRAPHIE 911

TABLE DES ILLUSTRATIONS 933

TABLE DES MATIÈRES 935