

## Lecture de « Maria Chapdelaine »

Nicole Deschamps

Volume 4, Number 2, 1968

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036317ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036317ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Deschamps, N. (1968). Lecture de « Maria Chapdelaine ». *Études françaises*, 4(2), 151–170. <https://doi.org/10.7202/036317ar>

## LECTURE DE « MARIA CHAPDELAINÉ »

« C'était commencer ainsi une de ces conversations de paysans qui sont comme une interminable mélodie pleine de redites, chacun approuvant les paroles qui viennent d'être prononcées et y ajoutant d'autres paroles qui les répètent. Et le sujet en fut tout naturellement l'éternelle lamentation canadienne: la plainte sans révolte contre le fardeau écrasant du long hiver. »<sup>1</sup>

S'il fallait définir d'un seul mot l'art de Louis Hémon dans *Maria Chapdelaine*, on pourrait suggérer celui d'équilibre. L'esthétique de son récit est faite d'une harmonie subtile entre réalisme et symbolisme, harmonie qui reflète un conflit sous-jacent entre rêve et réalité, entre l'individu et la société. Les termes mis en opposition ici ne s'opposent qu'en se réfléchissant, de telle sorte que l'équilibre atteint n'est pas le résultat d'une progression mais d'une oscillation reflétée, mouvement revenant deux fois sur lui-même qui avait peut-être suggéré à DuBos l'image de se trouver devant une « nappe limpide »<sup>2</sup>, et qui pourrait aussi évoquer l'écho. Même au niveau du sujet, on peut dire que le silence de l'héroïne est à la fois le miroir et le contrepoint des voix qu'elle entend, ces éléments réunis créant son chant intérieur. *Maria Chapdelaine* se perçoit à la façon d'une œuvre musicale dont il faudrait déchiffrer les secrètes modulations. Imaginons une espèce de fugue, à la condition de pouvoir ajouter un caractère impressionniste à cette forme baroque. Qu'il s'agisse de la structure générale du roman ou de la composition de tel ou tel chapitre, qu'il s'agisse de la présentation des personnages ou de la descrip-

1. *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, 1959, p. 33. Nous citerons désormais sous le sigle *MC*.

2. *Approximations*, Paris, Fayard, 1965, p. 600.

tion de la nature, sourdement, obstinément, le même rythme est perceptible, le même fondu est réalisé.

*Maria Chapdelaine* se compose de seize chapitres d'inégale longueur qui se succèdent selon une alternance presque rigoureuse, le premier, le septième et le quinzième chapitres réunissant les deux schèmes dans ce qu'on pourrait appeler une exposition, une transition et un dénouement. L'idée principale de chaque chapitre est soit la vie du groupe social en tant que tel ou du groupe restreint à la famille, soit l'aventure de Maria.

Dans les chapitres qui décrivent d'abord la vie de la famille et de la société, la vision réaliste domine. L'aventure intérieure ne progresse pas; elle devient point d'orgue qui prolonge l'action et la transforme en rêverie ou récitatif qui annonce le solo qui va suivre.

Dans les autres chapitres, au contraire, des choses arrivent à Maria, appels ou condamnations du destin, rencontres, signes ou événements qui semblent n'avoir de signification que pour elle. La réalité familière se transforme alors en source de magie et la trame qu'on avait cru réaliste s'irise de poésie. La vie du groupe et le déroulement des saisons se transforment en accompagnement symphonique au duo des protagonistes ou bien au chant solitaire de l'héroïne. La nature devient l'instrument de la fatalité, par exemple lorsque le froid qui a tué François tue aussi symboliquement Maria, la rapprochant ainsi de celui qu'elle aime: « le froid descendit sur elle comme un couperet, et la lisière lointaine du bois se rapprocha soudain ... »<sup>3</sup>. La société prend alors figure de chœur qui commente les actions des héros.

Parce que le premier chapitre est le microcosme de l'œuvre entière, il serait bon de l'analyser plus particulièrement. Le ton en est à la fois descriptif et méditatif. Les deux schèmes dont nous avons parlé y sont annoncés tantôt alternativement, tantôt simultanément. L'auteur situe ses héros chacun par rapport à l'autre, et tous deux par rapport à la société dont ils sont issus. Les descriptions de la nature fixent le décor extérieur mais dévoilent en même

3. *MC*, p. 115.

temps des états d'âme. Le naturel, la vraisemblance, la banalité même des discours et des faits rapportés laissent sourdre des harmoniques, qui, bien au-delà du pittoresque, acquièrent une valeur de symbole. Les mots suggèrent plus qu'ils ne décrivent. N'ayant pas fait l'analyse systématique du vocabulaire de Hémon dans *Maria Chapdelainé*, je ne puis ici qu'exprimer une observation générale et souligner l'emploi répété de mots tels que « sombre », « émouvant », « magie », « miraculeux ». Déjà, on pressent que l'action qui s'ébauche sera prétexte à une réflexion.

Le roman commence de façon banalement réaliste. Rien de plus commun que le spectacle de la sortie de la messe le dimanche. C'est là que Louis Hémon pouvait le mieux représenter collectivement ses personnages comme membres d'une société homogène où tous les individus s'entendent pour aller à l'église. Chaque membre de cette communauté est décrit par rapport à la fonction qu'il occupe : Cléophas Pesant est forgeron, Napoléon Laliberté est crieur public, François Paradis fait le commerce de la fourrure, les uns sont « cultivateurs », les autres, « défricheurs »<sup>4</sup>. Après cette présentation générale, l'auteur isole le groupe des femmes de celui des hommes mais il ne présente pas encore ses héros individuellement. À dessein, je ne dis pas « personnellement » car les héros de Hémon existent surtout en qualité de symboles, comme nous le verrons plus loin. Maria n'est tout d'abord que l'une de ces paysannes, « bien vêtues en des pelisses de fourrure ou des manteaux de drap épais »<sup>5</sup> que le narrateur observe avec un souci balzacien du détail. De même François ne se distingue d'abord en rien des jeunes garçons qui se prodiguent en « sourires farauds »<sup>6</sup> devant les femmes.

Ce n'est que lorsque « les groupes formés devant l'église se sont dispersés peu à peu »<sup>7</sup> qu'a lieu la rencontre entre les futurs amoureux. La réalité devient significative, émouvante, stylisée. Ainsi, de François, on ne retient pour l'instant qu'un seul trait physique : les yeux. Le détail est

4. *MC*, p. 14.

5. *MC*, p. 15.

6. *MC*, p. 16.

7. *MC*, p. 16.

important car ce regard, en distinguant Maria, la rend pour ainsi dire capable d'entrevoir l'invisible et d'entendre l'appel du destin. De simple paysanne, la voici subitement transformée en conscience rêveuse. Envahie par le souvenir, elle s'abandonne aux associations d'images :

... de revoir ce jeune homme, après sept ans, d'entendre prononcer son nom évoqua en Maria un souvenir plus précis et plus vif en vérité que sa vision d'hier : le grand pont de bois, couvert, peint en rouge, et un peu pareil à une arche de Noé d'une étonnante longueur ; les deux berges qui s'élevaient presque de suite en hautes collines, le vieux monastère blotti entre la rivière et le commencement de la pente, l'eau qui blanchissait, bouillonnait et se précipitait du haut en bas du grand rapide comme dans un escalier géant.<sup>8</sup>

D'objective qu'elle était au début, la vision s'intériorise : personnage principal et narrateur passent de l'observation aux réminiscences. Pour Maria, le réel le « plus vif » n'est pas François en présence de qui elle se trouve, ni le souvenir qu'elle a de lui, datant de la veille, ni même cet autre souvenir de lui, datant de sept ans auparavant, c'est la représentation à la fois profonde et sophistiquée d'un pont au-dessus d'un torrent. Même si les images qu'elle évoque lui sont inspirées par des lieux déterminés observés avec précision (« le grand pont de bois, couvert, peint en rouge »), la description qu'en fait Hémon dépasse le pittoresque ou la vraisemblance psychologique et fait surgir un symbolisme particulier. Le pont construit à l'usage des habitants de Pérignonka devient « une arche de Noé d'une étonnante longueur », le torrent habituel se transforme en « escalier géant ». On voit comment ces images, à l'origine parfaitement fixées dans le temps et l'espace, engendrent d'autres images, situées dans un passé mythique où se mêlent étrangement la spontanéité et les souvenirs de culture.

On peut observer le même glissement du réalisme à l'impressionnisme, puis au symbolisme, dans les descriptions de la nature. Cet aspect de l'œuvre de Hémon est si important qu'il se prête mal à une analyse fragmentaire. Le

8. *MC*, p. 18.

personnage principal de *Maria Chapdelaine* n'est-il pas justement la nature ? Une nature qui tantôt agit, sauvant, tuant, façonnant les gens à la manière d'une redoutable divinité, tantôt impose le spectacle de ses paysages sans cesse renouvelés, comme les multiples facettes d'un temps immobile. Cela dit, revenons à l'exemple, forcément limité, du rôle de la nature dans le premier chapitre.

Hémon nous fait découvrir le paysage de Péribonka en trois descriptions qui ont chacune leur caractère propre : celle du début, qui se confond avec la présentation de la société locale, celle qui est illuminée par le regard de Maria, et la longue description de la fin du chapitre qui s'achève par la scène de l'effondrement de la glace sur le lac, immédiatement suivie par le retour à la maison.

Peut-être « objective » dans les intentions de l'auteur, la première description de la nature se lit au niveau de la profondeur et de l'ambiguïté du sentiment. Le paysage apparaît visuellement gris et terne mais, à cause des hommes qui l'animent par leurs rires et leurs propos, auditivement gai jusqu'à l'« allégresse ». Si le narrateur parle de « blancheur froide », de « pays austère », il cherche sans doute à déterminer l'atmosphère générale, immédiatement perceptible, des lieux qu'il observe : la grisaille de cet espace enneigé ne porte pas encore de signification pour les personnages. Il s'agit pour l'instant de fixer le décor où vivent les habitants de Péribonka, apparemment heureux de leur sort, puisque « rien ne peut les empêcher de rire »<sup>9</sup>. Pourtant, il ressort du texte une telle mélancolie qu'il est inévitable d'entrevoir déjà ce décor comme la projection d'un paysage intérieur : « Toute cette blancheur froide, la petitesse de l'église de bois et des quelques maisons, de bois également, espacées le long du chemin, la lisière sombre de la forêt, si proche qu'elle semblait une menace, tout parlait d'une vie dure dans un pays austère »<sup>10</sup>. Le bonheur de l'inconscience, que l'auteur prête nostalgiquement à ses personnages, pourrait laisser transparaître, dès la première

9. *MC*, p. 11.

10. *MC*, p. 11.

page, l'amertume d'une conscience impuissante à rien changer.

Dès la deuxième description, Louis Hémon introduit un second schème en présentant la vision contrastée de Maria en surimpression à la sienne. Cette fois-ci, le paysage est ouvertement interprété par le narrateur, qui le voit dur et presque inhumain, et par Maria, qui le découvre merveilleux. Le spectacle des branches dénudées s'estompe et revit sous l'expression abstraite de « désolation touffue » ; celui de la rivière glacée est interprété comme la « désolation nue de l'eau figée ». « La lisière sombre du bois serre de près l'autre rive » et les « champs étroits » semblent étranglés « sous la poigne du pays sauvage »<sup>11</sup>. Cependant, « pour Maria, qui regardait toutes ces choses distraitemment, il n'y avait rien là de désolant ni de redoutable »<sup>12</sup>. Au contraire, « tout ce qui l'entourait ce matin-là lui parut soudain adouci, illuminé par un réconfort, par quelque chose de précieux et de bon qu'elle pouvait maintenant attendre »<sup>13</sup>. Le présent dénuement hivernal lui rappelle la venue prochaine du printemps et tout le paysage se gonfle à ses yeux d'une promesse de bonheur « qui venait vers elle sans laisser deviner son nom »<sup>14</sup>. Superposées, opposées, mais chargées l'une et l'autre de significations, ces deux visions font certainement ressortir le caractère essentiellement impressionniste de l'observation de la nature chez Hémon.

Dans la troisième description, le romancier poursuit l'inventaire des lieux qu'il avait commencé à faire au début du chapitre. Il enrichit ses premières descriptions en y ajoutant le déroulement de nouveaux paysages. En même temps, il approfondit sa vision en la recréant sur un mode universel et cosmique. Le paysage intérieur prend forme. On quitte Péribonka pour un lieu plus lointain, en direction de « la lisière sombre de la forêt » là où doit se dérouler l'action du récit, là où l'auteur, peut-être, ira chercher sa vérité. Le pittoresque local s'estompe. Le lieu symbolique

11. *MC*, p. 19.

12. *MC*, p. 19.

13. *MC*, p. 19.

14. *MC*, p. 19.

émerge. La campagne au-delà de Péribonka devient un espace grandiose et dépouillé à l'extrême, presque sophistiqué. Les troncs de bouleaux « blancs et nus » sont comparés aux « colonnes d'un temple en ruines »<sup>15</sup> et « les maisons qui depuis le village s'espaçaient dans la plaine » s'évanouissent pour faire place à « une cité de troncs nus sortant du sol blanc »<sup>16</sup>. Toute vie, en ce lieu désolé, semble menacée par l'omniprésence de la mort : « les quelques jeunes arbres vivants se perdaient parmi les innombrables squelettes couchés à terre et recouverts de neige, ou ces autres squelettes encore debout, décharnés et noircis »<sup>17</sup>. « Temple en ruines », « cité de troncs nus », « squelettes encore debout », comment ne pas entrevoir ici l'image caricaturale d'une société dont les valeurs de culture sont sclérosées ? Est-ce l'Europe bourgeoise, si parfaitement incarnée par son père, que Hémon imagine ainsi détruite et destructrice ? D'abord métamorphosée, la forêt ambiante semble disparaître pour révéler la solitude des grands champs ravagés par les incendies, immensité désertique où l'être humain n'a plus qu'à se laisser balloter au gré « d'une houle de mer haute »<sup>18</sup>. Péribonka n'est plus un lieu géographique défini mais l'espace idéal où se joue, à travers une conscience à la fois étrangère et fraternelle, « l'aventure d'être » d'un Québec mythique.

Par ailleurs, l'effondrement de la glace est décrit avec la plus grande sobriété. Gardant un silence total sur les émotions qu'auraient pu éprouver les voyageurs, le narrateur s'efface devant l'événement qu'il rapporte. Cette réserve laisse cependant sourdre des harmoniques qui induisent malgré lui le lecteur à interpréter spontanément l'épisode de l'effondrement de la glace comme un présage, ou du moins à en soupçonner la richesse symbolique.

Prolongeant l'effet silencieux du drame évité, Hémon amorce la conclusion du chapitre en reprenant, de façon plus discrète, le fil de sa description interrompue. Or, cette reprise est à la fois un écho étouffé et la copie renversée de

15. *MC*, p. 23.

16. *MC*, p. 24.

17. *MC*, p. 24.

18. *MC*, p. 24.



la description précédente. Au départ, même situation : une montée vers un plateau, la route qui devient plus étroite et qui s'enfonce plus profondément « dans la désolation des arbres couchés à terre et des chicots noircis »<sup>19</sup>. Puis, brusquement, l'espace grandiose, désertique, inhumain, de la nature sauvage se referme derrière les voyageurs. Le paysage s'adoucit, s'anime et laisse apparaître, telle une île émergeant miraculeusement de la mer, un espace de terre cultivée. La forêt ressuscite : les « squelettes » sont devenus une « foule sombre », sombre mais vivante. « Des coteaux de pierre, une fois contournés, semblèrent se refermer derrière eux ; les brûlés firent place à la foule sombre des épinettes et des sapins ; [...] et bientôt les voyageurs perçurent à la fois un espace de terre défriché, une fumée qui montait, les jappements d'un chien. »<sup>20</sup> Notons que la terre cultivée de Péribonka, seul héritage et futur destin de Maria Chapdelaine, est perçue par le narrateur comme un lieu vivant, chaleureux et familier alors que, dans la description précédente, ce qui était lié à un héritage culturel (« temple », « cité ») était associé au lointain et à la mort. Les valeurs ancestrales, indignes de vivre en Europe, auraient-elles trouvé au Québec une justification, une raison d'être, une innocence ?

Hémon ne suggère d'aucune façon que ce retour vers la maison maternelle, qui clôt si bien le premier chapitre, préfigure la conclusion générale. Pourtant, il se produit ici le même effet de silence que dans le récit de l'effondrement de la glace : induit par la répétition du procédé selon lequel l'auteur interprète sans cesse la réalité, le lecteur est porté spontanément à imaginer une richesse et une profondeur de signification là même où elle ne lui est pas donnée. Une recherche poussée dans cette direction expliquerait peut-être la grande popularité du roman et la profusion des interprétations divergentes qu'il a inspirées.

Cette trop longue analyse a le tort de séparer des éléments qui se déploient selon une harmonieuse modulation. Mais comment faire autrement ? Seul l'examen patient

19. *MC*, p. 27.

20. *MC*, p. 27.

d'une série de détails permet au lecteur d'échapper à l'éblouissante transparence d'un récit qui, à première lecture, semble avoir été écrit pour enfants sages. Portant sur deux registres qui tantôt se distinguent, tantôt se confondent, la voix de Hémon n'est pas facile à saisir d'emblée puisqu'elle est aussi composée de silences. Dans *Maria Chapdelaine*, le réalisme tempère le symbolisme qui, à son tour, tempère le réalisme, l'une et l'autre voix étant mises en relief par leur silence alterné. Le réalisme de Hémon est la réserve qu'il met à l'instinct qui l'emporte à voir dans les choses plus qu'elles-mêmes : leur cohérence, leur beauté, leur signification. Quant au symbolisme, il sauve de la banalité, de la sécheresse et de la dureté, une vision du monde impitoyablement aiguë. Faut-il ajouter que de tels effets semblent avoir été trouvés spontanément ? Hémon n'ayant jamais parlé de son art, il est difficile de l'imaginer à la remorque des dogmes réaliste ou symboliste, encore à la mode à l'époque où il écrit. Faisons l'hypothèse qu'il a tout bonnement, tout naïvement, cherché à se rendre communicable, lui qui était d'un naturel très secret.

\*

\*   \*   \*

L'harmonie, telle que Hémon la réalise, consciemment ou inconsciemment, au niveau des procédés de narration, reflète évidemment la recherche d'un équilibre plus profond. Sans cesse attirée par le miroir de la fenêtre-destin, Maria interroge son cœur en s'abandonnant à la rêverie devant le paysage, variable selon les saisons mais inexorablement le même. À quel signe répondra-t-elle ? Au « tonnerre des grandes chutes »<sup>21</sup> qui annonce le printemps et l'amour, à la « lisière proche des bois redoutables »<sup>22</sup>, qui présage le malheur, au « mirage des belles cités lointaines »<sup>23</sup>, à « l'apparition quasi miraculeuse de la terre »<sup>24</sup>... ? Maria Chapdelaine attend, elle espère, elle prie les dieux. Sollicitée par les voix, harmonisées, puis discordantes, d'un

21. *MC*, p. 39.

22. *MC*, p. 105.

23. *MC*, p. 142.

24. *MC*, p. 182.

rêve multiforme et de la réalité, elle doit faire un choix qui les concilie ou les dissocie. Tout se passe comme si l'individu, imaginé dans un état de virginité et de disponibilité parfaites, était soumis à un choix entre des valeurs de conservation (Eutrope) et des forces de transcendance (François) ou de transgression (Lorenzo).

« Descendant du pays mystérieux situé en haut des rivières »<sup>25</sup>, François Paradis surgit dans la vie de Maria comme un être qui vient de loin et qui l'aurait déjà éblouie autrefois. (Rappelons-nous la scène de leur rencontre, analysée précédemment.) Vécue, pressentie ou remémorée, sa présence est associée à l'impétuosité des chutes qu'on voit bouillonner ou, plus souvent, qu'on entend gronder dans le lointain. Ainsi, le chapitre III, qui raconte la première visite de François, commence par la libération « des grandes chutes qui étaient restées glacées et muettes tout l'hiver »<sup>26</sup> et la déclaration d'amour, au chapitre V, est immédiatement précédée d'un rappel du « grondement lointain des chutes »<sup>27</sup>. À trois reprises, François quitte la forêt pour venir voir Maria, semblant « avoir apporté avec lui quelque chose de la nature sauvage en haut des rivières où les Indiens et les grands animaux se sont enfoncés comme dans une retraite sûre »<sup>28</sup>. Ses visites ou les nouvelles qu'on a de lui sont toujours inattendues : magiquement, on le voit « paraître » sur le seuil, emporté là par ses pieds agiles et par les hasards de sa vie de nomade<sup>29</sup>. En quelques lignes dont il a l'art, Hémon esquisse de son héros un portrait qui condense l'impression de mouvement (les pieds) et de concentration (les yeux) qui se dégage de lui et qui est, semble-t-il, une éclatante projection de lui-même : « Ses grandes bottes indiennes disparaissaient sous la boue ; il soufflait un peu entre ses paroles, comme un homme qui a couru ; mais ses yeux clairs étaient tranquilles et pleins d'assurance. »<sup>30</sup>

25. *MC*, p. 142.

26. *MC*, p. 39.

27. *MC*, p. 73.

28. *MC*, p. 68.

29. *MC*, p. 40 et 66.

30. *MC*, p. 40.

Coureur des bois, commerçant de fourrures, guide et interprète, François Paradis incarne la liberté absolue. Après la mort de son père, il n'a pas jugé bon de continuer son œuvre sur la terre familiale.

Travailler dans les chantiers, faire la chasse, gagner un peu d'argent de temps en temps à servir de guide ou à commercer avec les sauvages, ça, c'est mon plaisir, mais gratter toujours le même morceau de terre, d'année en année, et rester là, je n'aurais jamais pu faire ça tout mon « règne », il m'aurait semblé être attaché comme un animal à un pieu.<sup>31</sup>

Lorsqu'il parle de ses voyages, François devient éloquent, au ravissement de Maria et de tous ceux qui l'écoutent. Il vit en pleine nature, jamais au même endroit, avec des étrangers dont il se sent capable d'assimiler tous les usages qui lui plairont, qui répondront à ses besoins ou à sa fantaisie. Il se moque des tabous populaires, se contentant de rire lorsque le curé le menace des foudres de l'enfer. Il défie jusqu'aux forces de la nature en risquant, pour aller voir Maria, un voyage périlleux que tous lui avaient déconseillé.

Si François est un héros particulièrement attachant de l'aventure américaine de la conquête de l'espace, il témoigne aussi de l'aventure totale qu'est la libération de l'homme par l'homme. Il y a en lui quelque chose du révolutionnaire, de l'artiste, de l'« amoureux fou », prêts à défier les lois établies pour vivre leur mythe. François meurt victime de sa témérité, en pleine jeunesse, en plein mouvement, foudroyé dans l'élan généreux qui l'arrache à lui-même et l'emporte vers celle qu'il aime. Cette immobilisation par le gel fixe les traits du héros dans la transparence d'une éternelle jeunesse, faisant de lui une espèce de « Bel-au-bois-dormant » que Maria va rejoindre par sa mort symbolique.

Hors de tout doute, dans l'absolu de la passion, c'est lui que Maria choisit, et lui seul. Par là, elle s'oppose à sa mère et s'oriente vers un destin autonome mais tragique. « D'avoir entendu quinze ans durant sa mère vanter le bonheur idyllique des cultivateurs des vieilles paroisses,

31. *MC*, p. 42.

Maria en était venue tout naturellement à s'imaginer qu'elle partageait ses goûts; voici qu'elle n'en était plus aussi sûre.»<sup>32</sup> Pour elle, il est évident qu'aucun homme ne sera jamais « l'égal de François Paradis avec ses bottes carapacées de boue et son gilet de laine usé »<sup>33</sup>.

Il y a en Maria deux personnages: une femme idéale, discrète Yseult qui meurt en même temps que François, comme lui tuée-immortalisée par le froid. Il y a aussi la Maria de la réalité, qui survit à la première et qui finit par se conformer à la société établie, représentée par l'idéal de sa mère et par l'enseignement du curé qui lui commandent de vivre pour les siens. Au-delà de la voix de celui qu'elle aimait, au-delà des voix de ceux qui l'aiment, c'est déjà « la voix du pays de Québec, à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre »<sup>34</sup>, qui s'élève et s'impose.

Lorenzo, qui a quitté Péribonka pour les États-Unis, incarne aussi, à sa façon, l'aventure. Lui aussi, il est parti au loin à la recherche de valeurs dépassant celles que lui offre son milieu d'origine. Il croit à la ville comme François croit à la forêt. Sûr de son choix, il l'exprime ouvertement, d'abord devant la société réunie chez les Chapdelaine, puis devant Maria elle-même à qui il offre « la vie magnifique des grandes cités »<sup>35</sup>.

Spontanément, Maria est plus disposée à le suivre qu'Eutrope. « Pourquoi rester là, et tant peiner et tant souffrir lorsqu'on pouvait s'en aller vers le Sud et vivre heureux ? »<sup>36</sup> Attristée par la mort de François et par celle de sa mère, elle rêve d'une « vie nouvelle dans un monde nouveau, ... glorieuse métempsychose dont elle avait la nostalgie d'avance »<sup>37</sup>. Mais cette renaissance souhaitée lui apparaît comme une illusion, une tentation, une trahison qu'elle n'ose commettre. Il ne s'agit plus de chercher le

32. *MC*, p. 43.

33. *MC*, p. 43.

34. *MC*, p. 186.

35. *MC*, p. 135.

36. *MC*, p. 182.

37. *MC*, p. 139.

bonheur dans l'épanouissement individuel mais de trouver la meilleure façon de servir.

Au contraire de François dont c'est « le plaisir » de mener une vie nomade et qui refuse de se laisser attacher comme un animal à un pieu, Eutrope dit à Maria: « 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 »<sup>38</sup>. En tout, il incarne l'idéal de la mère Chapdelaine « qui l'aimait et que l'idée de son labeur solitaire pour la bonne cause remplissait d'ardente sympathie »<sup>39</sup>. C'est l'homme de devoir qui respecte les lois et se conforme, non sans courage, à ce que la société établie attend de lui. Depuis toujours, on le considère comme un familier et Maria est habituée à revoir chaque dimanche « dans le cercle des figures de la famille sa figure brune qui respirait la bonne humeur et la patience »<sup>40</sup>.

Le charme de François et de Lorenzo était particulièrement vivant dans l'éloquence chaleureuse de leurs discours. Eutrope Gagnon, au contraire, semble douter des valeurs qu'il défend. « Quand il parla à son tour, [il] 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. »<sup>41</sup> Maria, qui avait entendu les propositions de François au milieu de la « clameur ivre des mouches » et du « grondement lointain des chutes »<sup>42</sup>, écoute Eutrope en regardant muettement neiger. Et c'est à travers ce rideau de neige, image persistante de son rêve, désormais sans espoir, que lui apparaît son avenir avec Eutrope.

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. [...] l'hiver, faire fondre avec son haleine un peu de givre opaque

38. *MC*, p. 145.

39. *MC*, p. 59.

40. *MC*, p. 37.

41. *MC*, p. 142.

42. *MC*, p. 73.

sur la vitre et regarder la neige tomber sur la campagne déjà blanche et sur le bois.<sup>43</sup>

Messenger de la dure réalité, c'est Eutrope qui communique la nouvelle de la mort de François et ramène à la maison le guérisseur qui sera impuissant à sauver la mère Chapdelaine.

François et Lorenzo représentent, chacun à sa façon, l'idéal de Maria; Eutrope incarne le retour au réel désenchanté. Selon ce schéma, on peut diviser le roman en trois parties: le rêve de vie et de bonheur, détruit, au chapitre x par la mort de François et la mort symbolique de Maria, le rêve d'évasion, celui d'une « glorieuse métépsychose », qui est le contrepoint « triste » du premier rêve, et qui est brisé par la mort de la mère, au chapitre xiv; finalement, le retour au réel qui exprime la mort ultime du rêve et le salut vital dans une survie qu'on peut interpréter soit comme une résurrection, une renaissance créatrice du passé, soit comme sa répétition stérile.

On peut se demander s'il existe, dans *Maria Chapdelaine*, une véritable rencontre entre l'individu et la société. Maria choisit-elle vraiment puisque la mort, à deux reprises, annule ses choix et la condamne pour ainsi dire à la résignation? Du début à la fin du roman, l'héroïne ne semble être qu'une belle immobilité silencieuse. Au temps de son bonheur, elle « restait immobile, goûtant le repos et la fraîcheur, et sentait mille songes confus tourner autour d'elle comme un vol de corneilles »<sup>44</sup>. Elle accueille le malheur avec la même passivité: « elle resta là quelques instants, immobile, les bras pendants, dans une attitude d'abandon pathétique »<sup>45</sup>. Enfin, le sens de son choix décisif ne fait que confirmer cette attitude profonde:

Maria Chapdelaine sortit de son rêve et songea: « Alors je vais rester ici ... de même! » [...] A travers les heures de la nuit [elle] resta immobile, les mains croisées dans son giron, patiente et sans amertume, mais songeant avec un peu de regret pathétique aux merveilles lointaines qu'elle ne connaîtrait jamais, et aussi aux

43. *MC*, p. 144.

44. *MC*, p. 80. C'est nous qui soulignons.

45. *MC*, p. 115.

souvenirs tristes du pays où il lui était commandé de vivre ; à la flamme chaude qui n'avait caressé son cœur que pour s'éloigner sans retour, et aux grands bois emplis de neige d'où les garçons téméraires ne reviennent pas.<sup>46</sup>

En effet, depuis le jour où Maria revenait à la maison maternelle en compagnie de son père jusqu'à cette nuit où, veillant sa mère morte en compagnie de son père endormi, elle imagine son avenir avec Eutrope, « rien n'a changé » si ce n'est le chatoisement de son rêve.

Et pourtant, tout a changé puisque Maria Chapdelaine est désormais « sortie de son rêve ». L'évolution ne s'est pas faite dans les choses mais dans les personnages qui sont devenus plus conscients. La libération qui s'accomplit en eux se fait dans le sens d'un approfondissement. Le destin austère que l'héroïne acceptait inconsciemment avec grâce, elle l'accepte maintenant consciemment avec générosité. L'immobilité de Maria est aussi une profondeur attentive. Parfait silence réfléchissant les voix qu'elle entend et révèle, Maria ne peut répondre qu'en s'identifiant elle-même à ces voix, réunies finalement en une seule. Voilà pourquoi on a si justement vu en elle une allégorie du Québec. Les sentiments de Maria envers François, Lorenzo et Eutrope marquent un decrescendo des valeurs individuelles et un crescendo des valeurs sociales. Ses réponses à l'un et à l'autre passent du « oui » absolu au « non » muet, avant de s'harmoniser en un « oui, ... si vous voulez ... comme vous m'avez demandé »<sup>47</sup>, qu'on pourrait interpréter, non comme une annihilation ou une démission mais comme une forme suprême d'abandon amoureux, la société étant ici présumée bonne.

Le plus étonnant dans ce roman est que le mal subi par les hommes n'existe pas comme venant d'eux. Les héros de *Maria Chapdelaine* sont des victimes. Les valeurs de la terre auxquelles Maria et Eutrope se résignent, parce qu'ils n'en possèdent pas d'autres et qu'ils sont empêchés d'en créer d'autres, ne sont peut-être, transplantées en Nouvelle-

46. *MC*, p. 138.

47. *MC*, p. 139.



France, que les décevantes valeurs bourgeoises que Hémon a connues en France, en Angleterre, à Montréal, et qu'il a toujours fuies. Le culte de la terre, naïvement prêché dans la métropole et vécu plus naïvement encore à Péribonka, n'est peut-être que la nostalgie du culte égoïste de la propriété privée. Mais les personnages que Hémon a inventés l'ignorent bienheureusement.

\*

\*   \*   \*

En conclusion on peut se demander où se cache la vérité de *Maria Chapdelaine*, ce roman qu'on a dit réaliste. « Toute cette blancheur froide »<sup>48</sup>, « ce pays sans pitié et sans douceur »<sup>49</sup>, cette « planète déshéritée où ne régnait jamais que la froide mort »<sup>50</sup>, ce paysage lisse aux tonalités d'un tableau de Jean-Paul Lemieux, cette fugue sans allégresse, ce « grand ennui »<sup>51</sup>, cette « plainte sans révolte »<sup>52</sup>, cette résignation lucide, serait-ce le miroir fidèle, « réaliste », de notre difficile existence ? Mais s'agit-il bien du Québec, ou d'un Québec mythique, à l'image de Louis Hémon lui-même ? Ce livre doux et triste, simple et secret, raconte la modulation intérieure d'un être qui est contraint d'accepter la condition humaine et qui, par ce choix, se délivre.

Hémon semble avoir ressenti, d'une manière particulièrement intense, l'injustice qui s'attache à la condition humaine : injustice sociale, certes, comme en témoigne le roman intitulé *Colin-Maillard*, mais injustice radicale aussi, de la situation de l'homme au milieu d'une nature qui l'écrase, et contre laquelle il ne peut lutter à forces égales. C'est le froid et la neige, forces aveugles, inhumaines, qui tuent François Paradis, et c'est la maladie qui foudroie la mère Chapdelaine. Or cette nature redoutable, qu'est-elle au juste si ce n'est l'omniprésence de la mort en l'homme et hors de lui ?

48. *MC*, p. 11.

49. *MC*, p. 134.

50. *MC*, p. 140.

51. *MC*, p. 141.

52. *MC*, p. 33.

Cette difficulté à s'engager, évidente dans toute l'œuvre de Hémon et dans sa vie, vient peut-être du fait qu'il est trop conscient de l'absurdité de la condition humaine. Il serait facile de suggérer qu'il portait en lui l'intuition de sa mort précoce et accidentelle. Imaginons plutôt un précurseur de l'« étranger » au sens où l'entendra plus tard Camus. L'engagement, Hémon l'imagine possible chez des êtres simples, et plus particulièrement chez les femmes. Son roman déborde de la nostalgie d'un abandon à Dieu et à l'être aimé qui soit en même temps la voie d'une conciliation non violente avec les autres. Mais un sceptique, en lui, observe et mesure froidement la distance qui sépare l'homme de son idéal. De ce tourment accepté, Hémon a fait son œuvre. C'est là qu'il a réalisé cet équilibre qui est chez lui la recherche, sans cesse déçue, sans cesse reprise, d'une harmonie universelle, d'un parfait accord de l'homme avec les mots, la nature, les dieux capricieux et les hommes de tous les partis.

NICOLE DESCHAMPS





### *Analyse graphologique par le docteur Jean Rivière*

Écriture d'époque naturellement, du beau style du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> ou du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle. Très superficiellement, on pense à Henri IV, à saint François de Sales, mais ce n'est qu'une vue très extérieure. Postel n'est ni le roi ni le saint. Il n'en aurait que le costume, et l'habit ne fait pas le moine. Quoi qu'il en soit, j'ai relevé les caractères suivants : beau graphisme nourri, plein, riche, en relief, serré, haut, légèrement incliné. La pression est excellente, voire par instant trop insistante, entendons manquant de légèreté, donc de subtilité et de délicatesse. Les majuscules sont fort décoratives. Elles appartiennent au style emphatique : le sujet éprouve le besoin de s'affirmer par des procédés voyants, bruyants ou singuliers. Manquerait-il de discrétion ? C'est bien probable. Son « expressivité » nuirait-elle au recueillement ? Cela est évident. J'ai évoqué Henri IV et l'évêque de Genève, mais on pourrait penser à Montaigne et, si l'on pensait à l'homme des *Essais*, ce serait pour mesurer tout ce qui sépare un graphisme qui s'emballe et qui part en guerre de l'autre graphisme à la démarche prudente et à la pression infiniment plus nuancée. Ici, si philosophe il y a, disons qu'il s'agit d'un philosophe « engagé » ... ô combien !

Quoi qu'il en soit, j'admire les majuscules. Presque toutes sont remarquables par la vigueur de leurs attaques, par la qualité de leur forme : les *R* de Raison, de Réformation ; ce sont les *R* de Rubens mâtinés d'un je ne sais quoi de racinien. Et les *A*, les *C*, les *P*. Voilà de belles lettres incisives, sûres d'elles-mêmes et qui ne semblent pas admettre beaucoup de contradiction !

Ce que j'aimerais moins, au survol de ces documents, c'est le côté tassé, serré. Les Anglo-Saxons parleraient d'une écriture *crowded*. Il y a foule dans cette pensée, et une pensée pressée par la multitude est une pensée qui court le risque de ne pas être suffisamment claire, en dépit de la netteté du dessin formel de chaque élément.

Sans être psychologue, il est patent que la masse graphique manque d'air. L'air (ou le silence des blancs) pénètre mal entre les lettres, les mots, les lignes, les alinéas. On constate de nombreux empiètements, et je reviens au mot d'insistance. Il en met trop, cet auteur. Il ne nous permet pas de respirer comme nous le voudrions. N'est-il pas sûr de lui pour accumuler tant de preuves ? Défaut de distance, de pauses, d'accueil. Ignorance des catégories.

Une autre remarque, je goûte peu certaines finales : celles qui sont agressives (le poignard de l'*l* du mot « mal », de l'*u* du mot « au », etc.), celles qui sont carrément sinistrogyres (par exemple l'*n* de « Raison », l'*i* de « qui », etc.), et toutes celles qui dénotent un mouvement d'impatience. Dans tout cela, on peut lire, quand il n'y a pas de refus pur et simple du dialogue, une sorte de *noli me tangere*, une bonne dose d'opposition capable d'aller jusqu'à la brutalité.

Et encore une autre observation : je suis très frappé par le baroquisme de cette écriture. Il existe en elle un génie exubérant que signent les efflorescences [...]