

Les Bonheurs d'occasion du roman québécois

Guy Laflèche

Volume 3, Number 1, septembre 1977

Nicole Brossard

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200091ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200091ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laflèche, G. (1977). Les Bonheurs d'occasion du roman québécois. *Voix et Images*, 3(1), 96–115. <https://doi.org/10.7202/200091ar>

Les Bonheurs d'occasion du roman québécois

Me permettra-t-on de (vous) sortir du lieu commun où chambre depuis plus d'un an cette livraison tout à fait spéciale de la *Revue thématique qui reflète de façon prioritaire, sinon exclusive, les travaux et recherches de la communauté intellectuelle québécoise*¹? Travaux, recherches, communauté, intellectuelle, québécoise? Je reprends: et de fabriquer (par anticipation) un modeste contrepois, d'abord (tout simplement) en laissant ronfler les *Topiques* d'Aristote et autres rhétoriques où elles se trouvent si bien, à la bibliothèque, et ensuite (ne reculons devant rien) en laissant entendre — mais soyons clair — que le lieu commun n'a rien d'estimable: poncif, cliché, stéréotype, banalité, redite, évidence, platitude, niaiserie, etc., bref, l'IDÉE REÇUE pour laquelle, on le voit, le français moderne ne manque pas de synonymes. Si je cite le (dictionnaire du) français contemporain, c'est parce qu'il dit ce qu'il pense: ne nous a-t-on pas assez répété que pour les Anciens l'originalité n'était pas un critère esthétique favorable? En se gardant bien de préciser que ces Anciens, d'Aristote à Ronsard et de Boileau à Saint-Exupéry, étaient de fameux sournois pas sourds aux pouvoirs et qui savaient ce qu'il fallait penser et comment! De là à montrer avec brio que l'affirmation du contraire est un lieu commun (il faut le prononcer cette fois de la lèvre dédaigneuse) et que, en fin de compte, Villon qui nous parle de ces coquins de coquillars, Rabelais qui nous parle du cul où son héros met la plume et Aquin qui nous parle du con où son héros met la langue obéissent à un organigramme vieux comme le monde (les *Topiques*, toujours), il n'y a même pas un pas: seulement un lieu commun (prononcer maintenant de la lèvre supérieure), thème original, on le voit, qui peut permettre de renvoyer dos à dos les lieux d'aisance et les lieux de travail.

Les travaux/recherches de la communauté intellectuelle québécoise peuvent bien porter sur la littérature française (on est ici tellement éloigné des sources que les spécialistes de cette littérature peuvent compter par génération le temps de la vérification et de l'appréciation de leurs travaux/recherches par un spécialiste de leur communauté: difficile et dangereuse sécurité), mais puisqu'on en demande (et si fort et avec tant de conviction politique), ces travaux/recherches ont porté peu à peu et de

plus en plus sur la littérature nationale, la littérature québécoise, qui est bien finalement un peu le résultat du travail d'une « communauté intellectuelle québécoise ». Alors qu'il n'y a pas si longtemps, dix ou quinze ans, on entendait dire qu'elle n'existait pas, voilà qu'on nous a découvert une littérature — un lieu commun, objet de maintes recherches et d'autant de travaux. En tout cas, cette littérature a pris du même coup, dans les collèges, une grande place qu'on dit être la sienne : très souvent toute la place. Alors, combien de Québécois, bientôt, n'auront lu au collège que quatre romans (c'est le genre auquel je m'en tiendrai ici), évidemment québécois, dont *Bonheur d'occasion* (c'est de celui-là qu'il sera question)? Oh, il n'y a rien là de tragique : on sait bien que la lecture se fait contre et en dépit de l'École, mais — sauf à pratiquer de façon radicale l'enseignement de Lénine — je vois mal comment on se propose de former de cette manière des citoyens d'une société et d'un esprit meilleurs que les nôtres... Ce n'est pas la littérature québécoise, ni le roman québécois et même pas *Bonheur d'occasion* qui sont en cause ici : mais l'appareil idéologique d'État² qui, comme souvent, avec le nom, a pris la place de la réalité. Car pour la réalité de la littérature québécoise, on ne peut en douter, mais elle n'existe jamais sans rapports (dialectiques et conflictuels) avec la littérature française (surtout) : de Nelligan et Baudelaire à Sartre et Ducharme, l'histoire de ce dialogue est à faire. Mais en attendant, il ne sera pas inutile de commencer à montrer que concevoir (c'est-à-dire étudier, enseigner ou lire) la littérature québécoise comme un champ de fraises cultivées est un lieu commun stérilisant, comme toute idée reçue, où trop de navets profitent.

En tout cas, même en s'en tenant au roman, on peut voir qu'en ce domaine, le Québec a cultivé les bonheurs d'occasion. Certes, j'ai mes héros et la candeur d'en nommer : ce sont ceux de Gérard Bessette, Hubert Aquin, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme, Roch Carrier et jusqu'à Victor-Lévy Beaulieu, mais avant André Langevin et 1950? En dehors d'Euchariste Moisan, tous mes héros sont étrangers. Alors se pose la question : la littérature québécoise sera-t-elle toujours contemporaine? Mes héros n'auront-ils été que des bonheurs d'occasion? Je parie que non, mais je ne joue pas gagnant car je ne peux m'appuyer sur le passé : puisqu'il y eut d'abord *Maria Chapdelaine*. On sait maintenant que le monde entier et le Québec en ont fait une lecture délirante³ : il s'agit d'un excellent roman pour adolescent⁴, rien de plus. Pourtant, *Menaud maître-dreveur* est fabriqué à partir de celui-là : une épopée nationale construite sur un modèle de la comtesse de Ségur, voilà tout. Mais *Un homme et son péché* avait déjà pris la relève : cette fois, il s'agit d'un roman bête et pas méchant qui a proliféré à (et profité de) la radio, puis à (de) la télévision ; et le roman ne vaut ni plus ni moins que sa prolifération : la fortune qu'il a rapportée à son auteur (le bon récompensé) pour avoir si bien fait taper sur son héros (le méchant puni). Enfin, *Bonheur d'occasion*⁵, médaillé par l'Académie canadienne-française, best-seller du Literary Guild of America et Prix Femina, connaît quatre éditions et une bonne

douzaine de traductions (1). Celui-là porte bien son titre, mais en toute innocence...

(1) *Gabrielle Roy, Bonheur d'occasion, Société des éditions Pascal, 1945, 2 vol. de pagination continue, de [9] à 294 et [295] à 532, achevés d'imprimer respectivement le 4 juin et le 12 juin 1945 par Thérien Frères. Pendant vingt ans, la critique sera à peu près unanime: il s'agit d'un chef-d'œuvre, mais, malheureusement, bien mal écrit: «J'avoue que le style pourrait en être beaucoup meilleur...» dira, par exemple, Albert Léger qui prend pourtant la défense du roman «attaqué» par Jean-Marc Léger («En marge de Bonheur d'occasion: pour l'amour de la littérature», dans le Quartier latin, *XXX*, 33 (20 février 1948), p. 2; sur l'«attaqué» de J.-M. Léger, voir la note (10) plus loin). Berthelot Brunet (dans la Nouvelle Relève, *IV*, 4 (septembre 1945), p. 352) avait déjà dit que le roman péchait par le style sans qu'on sache trop s'il reprochait à l'auteur d'en avoir ou non, tandis que Georges-André Vachon dira finement qu'il n'y a «pas un style, mais seulement une écriture de Gabrielle Roy» («l'Espace politique et social dans le roman québécois», dans *Recherches sociographiques*, *VII*, 3 (sept.-déc. 1966), p. 259-279, p. 274). Aussi Gabrielle Roy va-t-elle entreprendre la «correction» de son roman pour le conduire au lieu commun stylistique qui mériterait à lui seul une étude sûrement révélatrice. Quoi qu'il en soit, le roman connaît trois éditions: sa deuxième en 1947, à Montréal et à Paris, respectivement chez Beauchemin et Flammarion, qui est en réalité une réimpression où ne sont corrigées que quelques fautes d'orthographe et de typographie; puis paraît une «Nouvelle édition», toujours chez Beauchemin, mais en un seul volume cette fois, imprimée et datée de 1966, mais dont le copyright est de 1965: il s'agit d'une édition profondément remaniée au niveau stylistique, et qui constitue maintenant l'édition courante, dite «révisée», parue chez Beauchemin en 1970. Sur ces éditions et sur les traductions du roman, voir la liste établie par Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy (Montréal, Beauchemin, 1973)*, p. 287-288; cette bibliographie n'est, malheureusement, ni descriptive, ni critique, de même que celles qu'il établit sur les études d'ensemble de l'œuvre de Gabrielle Roy (p. 299-304) et sur les études de Bonheur d'occasion (p. 304-308), mais ces listes sont en tout cas presque exhaustives. Bonheur d'occasion, lieu commun du roman québécois: Jean-Noël Samson affirme pour sa part que c'est son auteur qui constitue ce lieu, mais pour toute la littérature québécoise: «Sans aucun doute, l'auteur de Bonheur d'occasion, Prix Femina de 1947, est de tous nos écrivains celui qui est le plus connu et le plus étudié», écrit-il en tête du premier «Dossier de documentation sur la littérature canadienne-française» publié par Fides en 1967. Mais je signale tout de suite que je ne rappellerai pas dans ces notes les lieux communs qui débordent trop largement le roman qui m'occupe ici et auquel évidemment il n'échappe pas: par exemple, les racontars, anecdotes ou opinions de/sur/Madame Roy (qui a souvent esquissé des analyses de son roman et qui en connaît même la suite: elle sait, par exemple, qu'Emmanuel ne reviendra pas à Saint-Henri: voir les «Réponses de Mademoiselle Gabrielle Roy», dans les *Mémoires de la Société royale du Canada, Section française*, *V*, 1947-1948, p. 46, citées et exploitées par Marc Gagné, op.cit., p. 76), ou encore le quartier Saint-Henri de 1940 qu'on se donne souvent la peine de décrire en croyant parler du roman (voir l'article de Maurice Lemire, «Bonheur d'occasion ou le Salut par la guerre», dans *Recherches sociographiques*, *X*, 1 (janvier-avril 1969), p. 23-35, qui constitue une excellente description des effets de l'urbanisation et de la prolétarianisation du Québec — à propos du roman).*

Que faut-il entendre ici par « bonheur d'occasion » ? Le bonheur d'occasion est ce qui s'allume ou s'enflamme, flambe et s'éteint, la destinée de ces trois ou quatre romans, têtes d'affiche du roman québécois d'après la première histoire littéraire venue. Et ce bonheur de quelques générations tout au plus ne peut s'expliquer que par un système de lieux communs, le court-circuit d'idées et de formes reçues sur un texte qui réussit à prévoir, à orchestrer et même à susciter les poncifs des lecteurs et, par conséquent, de la critique — c'est alors le succès foudroyant et, par définition (un des premiers stéréotypes), *inespéré*. Voyons de plus près ce qui en est dans le cas de *Bonheur d'occasion* actuellement encore en plein flambée.

Le tableau 1 qu'on trouvera ci-après constitue une description efficace et économique de la substance narrative de *Bonheur d'occasion*. On remarque d'abord que ce roman se structure nettement du point de vue du temps (c'est sa chronologie) en une série de dix séquences, entre lesquelles se distribuent ses trente-trois chapitres : on définit la séquence comme une durée supposée continue qui ne comprend pas d'ellipse de plus d'une journée, ces ellipses narratives marquant au contraire la fin de chaque séquence. Par exemple, les cinq premiers chapitres se déroulent le vendredi, depuis le repas du midi que Florentine Lacasse, serveuse au Quinze-Cents, présente à Jean Lévesque, jeune ouvrier mécaniste-électricien dans une fonderie de la rue Saint-Jacques à Saint-Henri, jusqu'au début de la nuit où Eugène, le frère de Florentine, annonce à sa mère Rose-Anna qu'il vient de s'engager dans l'armée. Le chapitre suivant, le sixième, fait partie de la même séquence parce qu'il se situe moins d'une journée plus tard : c'est le lendemain soir que Jean amène Florentine souper au restaurant. Une deuxième séquence commence au chapitre suivant puisqu'il y a une ellipse d'une semaine entre les chapitres VI et VII. François Ricard, qui présente une analyse des chapitres de ce roman en séquences pas très différente de celle qu'on trouve dans le tableau 1, écrit à propos des chapitres « qu'on peut toujours [les] dater et [les] situer avec une très grande précision⁶... C'est inexact, et j'en veux pour preuve les quelques différences qu'on trouvera entre sa chronologie et la mienne : bien au contraire, le roman sait profiter du *temps de la lecture* (la linéarité de la succession), de sorte que c'est une loi de ce roman que tout chapitre qui n'est pas explicitement situé après une ellipse narrative (par exemple le chapitre XII qui se situe « une semaine plus tard » que le chapitre XI) se place forcément dans la continuité de la lecture : ainsi, par exemple, il est impossible de situer le chapitre V en même temps que le chapitre VI (soit le lendemain soir de l'ouverture du roman), non pas que ce soit « chronologiquement » impossible (rien ne permet, au contraire, de situer ces deux chapitres l'un par rapport à l'autre), mais tout simplement parce qu'on ne trouve aucune rupture temporelle entre les chapitres IV et V, de sorte que le lecteur les lie en une même durée. À tel point qu'il n'existe dans tout le roman que deux chapitres qui se déroulent en même temps que celui qui les précède (soit, en termes simples : deux analepses narratives internes⁷) : le chapitre XXIV qui raconte le déménagement

TABEAU 1. LA CHRONOLOGIE ET LA STRUCTURE NARRATIVE DE *BONHEUR D'OCCASION*

Chapitre	Temps	Principaux événements narratifs	Focalisation de la séquence ou du chapitre	Localisation et mouvements
SÉQUENCE 1: vendredi-samedi, 23-24 février 1940			FLORENTINE et tous les personnages	
1	I	midi Jean courtise Florentine et l'invite au cinéma	Florentine	Quinze-Cents
2	II	pm-s Jean rêve, se rend au cinéma, laisse entrer Fl. seule	Jean	<i>marche</i>
3	III	s Jean rencontre Azarius aux Deux Records	Jean/Azarius	Deux Records
4	IV	s Emmanuel au rest. Phil., rencontre Jean en sortant	Emmanuel	Rest. Phil.
5	V	s-n Eugène annonce à sa mère qu'il vient de s'engager	Rose-Anna	Cuisine de R.-A.
6	VI	— ls Jean amène Florentine souper: PREMIÈRE SORTIE AVEC JEAN	Jean/Florentine	<i>marche</i> -Rest. <i>marche</i>
SÉQUENCE 2: la semaine suivante, vendredi-dimanche, 1-3 mars			FLORENTINE	
1	VII	am Rose-Anna est à la recherche d'un nouveau logement	Rose-Anna	<i>marche</i> -Égl.St-Th.d'Aquin
2	VIII	midi Emmanuel invite Florentine à une partie	Florentine	Quinze-Cents
3	IX	midi Florentine paye le dîner à sa mère	Florentine	Quinze-Cents
4	X	— ls Florentine à la partie: PREMIÈRE SORTIE AVEC EMMANUEL	Florentine	Salon Létourneau
5	XI	am Au matin de la partie, à la messe avec Emmanuel	Florentine	Église St-Zotique
SÉQUENCE 3: une semaine plus tard, le 8 ou le 9 mars probablement			AZARIUS	
	XII	s Azarius apprend aux Deux Records que Lachance cherche un camionneur: Rose-Anna va lui demander l'emploi	Azarius Rose-Anna	Deux Records Cuisine de R.-A.
SÉQUENCE 4: samedi-dimanche de Pâques, 23-24 mars (remarque: Azarius a son emploi depuis deux semaines)			ROSE-ANNA FLORENTINE	
1	XIII	s Azarius décide Rose-Anna pour une journée à la campagne	Rose-Anna	Cuisine de R.-A.
2	XIV	s Florentine retrouve Jean et l'invite pour le lendemain	Florentine	<i>Marche</i> -Rest. <i>marche</i>
3	XV	l La journée de la famille Lacasse chez la mère de R.-A.	Rose-Anna	Salon Laplante
4	XVI	— pendant ce temps: FLORENTINE COUCHE AVEC JEAN	Florentine/Jean	Salon de Rose-Anna
5	XVII	s Jean marche au hasard dans Saint-Henri	Jean	<i>marche</i>

SÉQUENCE 5: une semaine plus tard, durant la première semaine d'avril
 1 XVIII am Rose-Anna rend visite à son fils Daniel hospitalisé
 2 XIX pm Eugène reprend à sa mère les \$10.00 de sa solde
 3 XX pm-s Eugène téléphone et prend rendez-vous avec Yvette

ROSE-ANNA
 Rose-Anna
 Rose-Anna
 Eugène
marche-hôpital
 Cuisine de R.-A.
marche

SÉQUENCE 6: un mois plus tard, mercredi-jeudi, 1-2 mai
 1 XXI pm Florentine, enceinte, erre à la recherche de Jean
 2 XXII s En rentrant chez elle, trouve 2 familles à la maison
 3 XXIII s-n Elle s'enfuit chez Marguerite où elle passe la nuit
 4 XXIV — pendant ce temps: la famille déménage en pleine nuit

FLORENTINE
 Florentine
 Florentine
 Florentine
 Rose-Anna
marche
 Cuisine de Rose-Anna
 Chambre de Marguerite
déménagement

SÉQUENCE 7: dix jours plus tard, samedi-dimanche, 11-12 mai
 1 XXV pm-s Retour d'Emmanuel qui tente de rejoindre Florentine
 2 XXVI s Emmanuel rencontre Azarius aux Deux Records
 3 XXVII s Emmanuel rencontre Alphonse au Rest. Phil.
 4 XXVIII s Emmanuel rencontre Pitou devant la caserne Mont-Royal
 5 XXIX — I EMMANUEL PASSE LA JOURNÉE AVEC FLORENTINE

EMMANUEL
 Emmanuel
 Emmanuel
 Emmanuel
 Emmanuel
 Emmanuel/FI.
marche-Cuis. de R.-A.
 Deux Records-*marche*
 Rest. Phil.-*marche*
marche (Montagne)
marche-Rest.-*marche*

SÉQUENCE 8: dix jours plus tard, jeudi, 23 mai
 1 XXX am-pm Mariage de Florentine,
 Yvonne visite Daniel à l'hôpital

ROSE-ANNA
 Rose-Anna
 Yvonne
 Salon de R.-A.
 Hôpital

SÉQUENCE 9: quelques jours plus tard
 1 XXXI pm Accouchement de Rose-Anna
 2 XXXII s Azarius annonce à Rose-Anna qu'il vient de s'engager

ROSE-ANNA
 Rose-Anna
 Rose-Anna
 Chambre de Rose-Anna
 Chambre de Rose-Anna

SÉQUENCE 10: quelques jours plus tard, 1^{ère} 2^e semaines de juin
 1 XXXIII pm Départ d'Emmanuel, revue des personnages, Florentine évite Jean

FLORENTINE et tous les personnages
 Florentine
 Gare-*marche*

REMARQUES

Abréviations: am (avant-midi), pm (après-midi), s (soirée), n (nuit), l (lendemain), ls (lendemain soir); *marche* indique un déplacement, généralement dans Saint-Henri; il s'agit toujours d'une marche du personnage sur lequel la narration est focalisée dans le chapitre; *Rest.* et *Rest. Phil.* abrègent Restaurant et Restaurant d'Emma Philibert.

Chronologie: Sauf le jour du mariage (le jeudi 23 mai) et la nuit du déménagement (du 1-2 mai 1940), toutes les autres dates sont conjecturales, même celle du « bonheur d'occasion » qui se situe, selon toute vraisemblance, le dimanche de Pâques, soit le 24 mars 1940.

de la famille Lacasse tandis que Florentine passe la nuit chez son amie Marguerite (XXIII) et le chapitre XVI surtout, qui raconte le « bonheur d'occasion » de Florentine qui couche avec Jean pendant que sa famille passe une journée à la campagne (XV), et qui se trouve ainsi fortement mis en évidence.

Cette structuration du roman en séquences temporelles n'a évidemment rien d'extraordinaire (2) : c'est au contraire, il me semble, celle du roman feuilleton. *Un homme et son péché*, par exemple, distribue de la même façon treize chapitres en trois séquences, tandis que dans *Maria Chapdelaine*, chaque chapitre constitue généralement une séquence. Et l'on voit que dans *Bonheur d'occasion*, le nombre de chapitres par séquence peut passer arbitrairement de un à six : on est loin d'une organisation rigoureuse et significative de la durée telle qu'on la trouve, par exemple, dans *Trente arpents* ou *Poussière sur la ville*. Mais un roman n'est pas toujours structuré du point de vue du temps, il peut l'être aussi du point de vue de l'espace : *l'Avalée des avalés* s'analyse nettement en trois séquences du point de vue de la situation de l'histoire (Québec, États-Unis et Israël). Comme le montre la dernière colonne du tableau 1, on ne trouve rien de tel dans *Bonheur d'occasion*. En réalité, toujours comme dans le roman feuilleton, chaque chapitre est structuré par une vague unité de lieu (mais paradoxalement, les trois chapitres qui forment à eux seuls des séquences — les séquences 3, 8 et 10 — ne la respectent pas). Ce qui est significatif ici, ce sont les déplacements et les mouvements des personnages (généralement dans Saint-Henri, quelquefois jusqu'à Westmount), dont le narrateur nous décrit l'itinéraire en même

(2) « *Un tout organique d'une admirable composition* », écrit dès 1945 Roger Duhamel (« Bonheur d'occasion », dans *l'Action nationale*, XXVI, 1945, p. 137-142, repris dans *Présence de la critique, textes choisis par G. Marcotte, Montréal, HMH, 1966, p. 43-46, p. 43*), qui donne ainsi à Jacques Blais le titre de son article : « *l'Unité organique de Bonheur d'occasion* » (dans *Études françaises*, VI, 1 (février 1970), p. 22-50 ; voir la note (3) plus loin). « *Mais c'est surtout par sa composition que Bonheur d'occasion atteint comme roman sa pleine réalisation. De cette composition, certains ont dit qu'elle était faible, sinon inexistante, et que l'œuvre manquait de cette construction rigoureuse qui caractérise les romans vraiment achevés.* » (François Ricard, Gabrielle Roy, Montréal, Fides, 1975). Signalons ici que c'est un lieu commun de la critique de ce roman d'affirmer que « *certains* » ont dit qu'il était très mauvais : les propos défavorables se réduisent en réalité à quelques lettres ouvertes aux journaux, d'abord des citoyens de Saint-Henri qui n'ont pas apprécié le roman (ils ne se reconnaissent, semble-t-il, ni dans *Rose-Anna*, ni dans *Florentine* et encore moins dans *Jean Lévesque* : voir les textes de la Voix populaire dont Marc Gagné a dressé la liste, op.cit., p. 304-308) et ensuite par des gens qui, comme M. Paul Florent (*le Devoir*, 10 mai 1948, p. 5) ou Marie-Reine (*la Liberté et le patriote*, Winnipeg, 16 avril 1948), déclenchent de petites polémiques dans les journaux à propos de la moralité ou de l'immoralité du roman. Mais en fin de compte, tous les gros canons de la critique québécoise y trouvent au contraire pas moins qu'un chef-d'œuvre : exception faite de quelques marginaux comme Jean-Marc Léger ou Gérard Bessette ; et, bien entendu, la critique française qui n'a pas été, elle, d'une si parfaite unanimité.

temps que leurs réflexions (on dirait plus joliment que le narrateur nous décrit leurs itinéraires géographique et intellectuel, mais il faudra revenir sur ce dernier adjectif).

En réalité, les lieux et les mouvements ne permettent même pas de caractériser chacun des trente-trois chapitres, car ils sont toujours fonction des personnages: Florentine se trouve au Quinze-Cents, Rose-Anna dans sa maison, Azarius aux Deux-Records, Emmanuel au restaurant de la mère Philibert, et hors de leur lieu propre, généralement, ils marchent, comme Emmanuel et surtout Jean qui peuvent être définis comme des êtres de mouvement puisqu'ils ne font que *passer* à Saint-Henri: on a souvent répété, avec raison, qu'on s'agitait beaucoup dans ce roman (3) dont le «bien suprême» est de quitter Saint-Henri et de sortir de la misère. En ce qui concerne les personnages eux-mêmes (puisque'il existe une corrélation très nette entre eux et les espaces du roman), on voit dans l'avant-dernière colonne du tableau 1 qu'ils ne permettent pas non plus de structurer des séquences de façon aussi nette que la chronologie qui s'impose au lecteur, bien que quelques séquences temporelles (les séquences 2, 6, 7 et 9 en particulier) connaissent en même temps une unité de focalisation. La focalisation⁸, est le fait, pour la narration, de suivre un personnage: on voit que chaque chapitre est ordinairement dominé par un seul personnage, mais je dois dire que mon tableau est plutôt approximatif sur ce point, surtout dans le cas de la focalisation principale de chaque séquence, mais également dans le cas des chapitres à l'intérieur desquels la focalisation est souvent multiple et variable. On dira plus loin comment se situe la voix de la narration par rapport à ce mode de focalisation du roman, mais voyons d'abord son contenu narratif proprement dit, soit *l'histoire* que nous raconte le narrateur.

Cette histoire se trouve résumée dans les principaux événements narratifs qu'on a déjà consignés dans le tableau 1. Sa première caractéristique est d'être essentiellement confuse et fragmentée: à tel point (et c'est déjà très significatif) qu'aucun des nombreux critiques qui se sont

(3) C'est le thème de la marche et du voyage pour Albert Le Grand («Gabrielle Roy ou l'être partagé», dans *Études françaises*, II, 1 (juin 1965), p. 39-65, p. 54 et suiv.); celui de l'évasion pour André Brochu («Thèmes et structures de Bonheur d'occasion», dans *Écrits du Canada français*, XXII, 1966, p. 163-208, repris dans *l'Instance critique*, Montréal, Leméac, 1974, p. 206-246, par exemple p. 224). Ces deux articles s'en tiennent (et pas seulement sur ce point) à une lecture des structures explicites du roman (voir le paragraphe 3 du tableau 6) où on lit, par exemple: «Le débat intérieur qui se déchaînait en lui contraignait Emmanuel à marcher sans arrêt malgré l'heure avancée (édition de 1966, p. 280).» Il en est de même encore pour Jacques Blais qui, après avoir comparé minutieusement les marches de Jean et d'Emmanuel (voir le paragraphe 2.1 du tableau 6), enchaîne sur leur sens thématique: c'est le thème de la spirale (op. cit., p. 49). Mais c'est André Vanasse, me semble-t-il (à propos de «la Notion d'étranger dans la littérature canadienne, V, Vers une solitude désespérante», dans *l'Action nationale*, LV, 7 (mars 1966), p. 844-851), qui regroupe le mieux et le plus rapidement (p. 849-851) les diverses facettes du thème du mouvement et de la fuite dans le roman.

penchés sur ce roman ne l'analyse de la même manière qu'un autre. Un lieu commun de la critique, par exemple, fut de décider si c'était Florentine ou Rose-Anna qui était l'héroïne ou le personnage principal du roman (4) — et on va souvent jusqu'à faire de cette confusion narrative une qualité essentielle du roman (5): vous entendez résonner ici l'idée reçue qui veut qu'un roman raconte *autre chose* (de moins « vulgaire » et de plus « sublime », évidemment) qu'une histoire; mais il faut bien voir que les descriptions (de lieux et de personnages), comme les réflexions (des personnages ou du narrateur), sont — et c'est une loi du genre romanesque classique — toujours intégrées à la fiction narrative qui est, à ce titre, le seul contenu immédiat du roman (on parlera plus loin de ses connotations et en particulier de ses rhétoriques). Or le contenu narratif⁹ de *Bonheur d'occasion*, exactement comme dans *Maria Chapdelaine* et *Un homme et son péché*, est constitué d'une histoire principale, l'histoire d'amour de Florentine, qui se détache sur un portrait (c'est, disons, un portrait de famille), lui-même constitué d'une infinité d'histoires, dont celle de Florentine n'est qu'une structure plus développée que les autres. J'espère que ma description ne complique pas la réalité très simple du roman: l'histoire d'amour de Florentine est l'histoire principale qui, avec plusieurs autres histoires, forme le portrait de la famille Lacasse; mais, inversement, le portrait de la famille Lacasse, ce qui est vrai de toutes les histoires qui le forment, étoffe l'histoire d'amour de Florentine (6).

(4) Car le lieu commun par excellence est celui des opinions: soit la question de savoir si c'est Florentine ou Rose-Anna qui est l'héroïne du roman: Roger Duhamel pense que Rose-Anna est au centre du roman (op.cit., éd. de G. Marcotte, p. 44-45), tandis que Gilles Marcotte croit plutôt que c'est Florentine (« En relisant *Bonheur d'occasion* », dans *l'Action nationale*, XXXV, 3 (mars 1950), p. 197-206): il la place en tout cas en tête des personnages qu'il analyse (p. 199); enfin Marc Gagné affirme (op.cit., p. 75) que c'est une qualité du roman de découvrir et d'équilibrer deux intrigues. Les trois opinions sont « excellentes », c'est la question qui n'a pas lieu: un casse-tête auquel on peut bien s'amuser, mais qui n'avance en rien la description du roman.

(5) Voir plus loin la note (11) sur la rhétorique de la confusion et du mystère dans ce roman.

(6) Le cas du personnage typique ou du type est le lieu commun qui domine le roman québécois du XIX^e siècle et qui mettra bien des années à disparaître. Au sens strict, les types du curé ou du médecin, par exemple, de même que les situations typiques (la veillée auprès du corps, par exemple), ne trouveront leur parodie que chez Marie-Claire Blais et Roch Carrier; mais de façon plus générale, c'est jusqu'à *Bonheur d'occasion* que le personnage est « typique »: « Il ne s'agit pas là d'existences uniques, écrit Maurice Lemire. *Rose-Anna et Florentine* sont des types à travers lesquels tout le drame d'un peuple se joue. » (op. cit., p. 35) Ce qui est tout à fait exact — mais sans qu'on ait besoin de prendre en considération la réalité québécoise de 1940, car Florentine est bien typique de l'univers romanesque d'où elle se détache, mais qu'elle représente. Ce n'est que peu à peu que le héros ne sera plus un représentant (aussi bien du point de vue idéologique que du point de vue de la technique narrative) de l'univers romanesque, mais au contraire en position de conflit par rapport à lui: ce seront les univers de Macklin et de Saint-Joachim que devront affronter Alain Dubois et Hervé Jodoin.

L'histoire d'amour de Florentine, qui se révèle extrêmement simple à l'analyse, peut être structurée à l'aide du tableau 2 qui est construit à partir des focalisations principales de chacune des séquences: ce tableau résume en sept événements narratifs (soit les fonctions de Vladimir

TABEAU 2. STRUCTURE ÉVÉNEMENTIELLE DE L'HISTOIRE D'AMOUR DE FLORENTINE

Focalisation de la séquence	Analyse de l'histoire d'amour
1 Florentine et tous 1	Florentine est amoureuse de Jean
2 Florentine 2	Florentine flirte avec Emmanuel
3 Azarius/Rose-Anna -	Portrait de famille: les parents de Florentine
4 Rose-Anna/Florentine 3	Florentine couche avec Jean qui la délaisse
5 Rose-Anna -	Les malheurs de la famille (suite du portrait)
6 Florentine 4	Florentine erre en quête de Jean
7 Emmanuel 5	Emmanuel erre en quête de Florentine
8 Rose-Anna 6	Florentine épouse Emmanuel
9 Rose-Anna -	Fin (?) des malheurs et du portrait de famille
10 Florentine et tous 7	Florentine refuse Jean

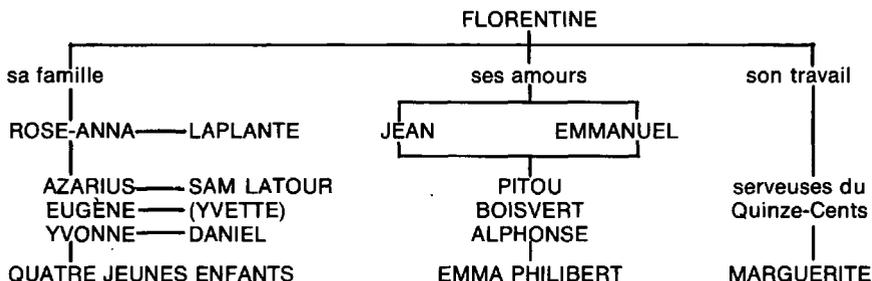
Propp ou les actions de Roland Barthes) la structure événementielle de cette histoire: par amour et par ambition, Florentine tente de séduire Jean, couche avec lui (7), puis, comme il la délaisse, elle jette son dévolu sur Emmanuel qu'elle n'a même pas besoin de séduire pour épouser; ce qu'on peut représenter par la structure actantielle suivante:

TABEAU 3. STRUCTURE ACTANTIELLE DE L'HISTOIRE D'AMOUR DE FLORENTINE

Sujet	Quête	Objet	
FLORENTINE	—/—→	JEAN LÉVESQUE	Opposant: Refus de Jean (arrivisme)
FLORENTINE	—→	EMMANUEL LÉTOURNEAU	Adjuvant: Amour d'Emmanuel (humanisme)

(7) *Le BONHEUR D'OCCASION*: en 1945, contrairement à ce qu'on pourrait croire, le thème de la «fille-mère» n'avait plus rien d'osé (on en trouve, dix ans plus tôt, en 1932, une présentation explicite dans la Chair décevante de Jovette-Alice Bernier et dans l'Initiatrice de Rex Desmarchais, parus chez Albert Lévesque) — d'autant plus que la sexualité culpabilisante de Florentine est décrite avec précaution et de biais seulement: c'est un net recul par rapport au narrateur de Trente arpents qui décrit de manière franche et nette la vie sexuelle occasionnelle de son héros. Et on aurait beau jeu de relever le vocabulaire de la critique sur ce point («aventure douloureuse», «faiblesse passagère», etc.): il est seulement étrange (ou significatif! puisque c'est l'avis implicite du narrateur du roman) que jusqu'à Albert Le Grand (op.cit., p. 52), on parle souvent du «viol» de Florentine.

TABLEAU 4. HIÉRARCHIE DES PERSONNAGES, DES PORTRAITS ET DES HISTOIRES DE *BONHEUR D'OCCASION*



Ce qui transforme cette histoire très simple en une histoire apparemment très complexe, c'est d'abord (nous y reviendrons) l'analyse vague et confuse qu'en font les actants et le narrateur, mais c'est ensuite la technique narrative elle-même, c'est-à-dire sa fragmentation par une série ouverte d'histoires elles-mêmes fragmentées : des analepses-portraits. Soit le tableau 4 qui présente, sous la forme d'un arbre, à partir de Florentine, la hiérarchie des personnages de *Bonheur d'occasion*. Cet arbre, comme son titre l'indique, est en même temps la hiérarchie des portraits ou des histoires du roman. Et l'on voit bien qu'il s'agit d'une structure ouverte, celle du roman feuilleton, puisqu'aucune loi interne ne peut déterminer le narrateur à arrêter son récit, sinon son arbitraire toute-puissance. On peut en effet expliciter cet organigramme de la manière suivante : le narrateur nous raconte, entre autres, l'histoire de Florentine et de ses amours pour Jean et Emmanuel (portrait de Jean et d'Emmanuel), qui fréquentent le restaurant d'Emma Philibert (portrait d'Emma Philibert), où vient, par exemple, Pitou (portrait de Pitou), dont le père habite également Saint-Henri (portrait implicite du père de Pitou)... — alors : et pourquoi pas l'histoire de la mère de Pitou, de sa sœur, des amoureux de sa sœur, et ainsi de suite ? Toutes ces histoires ont évidemment pour fonction d'étoffer et, en même temps, de retarder le déroulement événementiel de l'histoire centrale¹⁰, mais elles ont aussi, avec elle, une fonction symbolique : l'organisation d'un univers romanesque qui est, dans le cas de *Bonheur d'occasion*, un univers social et moral.

On aura compris qu'on n'a décrit jusqu'ici qu'un lieu commun formel : la substance narrative du roman feuilleton qui s'organise par séquences temporelles et qui prolifère au hasard des personnages ; reste à montrer que ce lieu commun formel est en même temps un lieu commun idéologique, ou, si l'on préfère, qu'un roman « classique » ne peut transporter que des idées « classiques » (8), ce qu'on fera d'abord par le biais d'une analyse du récit.

(8) « Si le présent chapitre [qui porte sur la narration] ne tenait pas compte des ouvrages de romanciers tels que Roger Lemelin et Gabrielle Roy, il ne semblerait pas complet et pourtant, lorsque nous traitons de l'évolution des procédés narratifs dans le roman canadien-français, nous

On appelle *récit* la façon de raconter l'histoire ou la manière dont le lecteur en prend connaissance: c'est la forme de la substance narrative, substance dont il a été question jusqu'ici; et sa forme est toujours celle que le narrateur lui donne. Le *sens* de cette histoire peut être considéré comme sa première forme. Il est évident, par exemple, qu'*Un homme et son péché* est constitué d'un processus de détérioration suivi d'un processus d'amélioration¹¹: au mal fait par Séraphin au début du roman (la détérioration), correspond sa punition en fin de roman (l'amélioration); il est tout aussi évident que *Trente arpents* est constitué, à l'inverse, d'un processus d'amélioration (les «attributions» d'Euchariste Moisan) et d'un processus de détérioration (les «désattributions» d'Euchariste, jusqu'à son exil). Or *Bonheur d'occasion* présente cette caractéristique qu'il peut s'analyser des deux manières à la fois, comme l'illustre brièvement le tableau 5. Cette ambiguïté narrative ou cette *désorientation* de l'histoire signifie que le narrataire, c'est-à-dire le lecteur supposé de l'histoire, le public auquel s'adresse le narrateur, ne reçoit pas de celui-ci une consigne de lecture ou une analyse nette de l'histoire qui lui est racontée.

Cette désorientation pourrait faire croire, et on le lira partout, que le narrateur s'efface devant l'histoire qu'il raconte et les personnages qui la vivent; d'autant plus que la focalisation multiple et variable (dont rendait compte le tableau 1) pourrait laisser supposer, elle aussi, la narration objective d'un narrateur qui se contente de rapporter l'histoire telle que la vivent et l'analysent ses personnages: on a encore souvent répété que le narrateur de ce roman laissait aussi bien son lecteur que ses personnages libres et qu'il s'en tenait à son rôle de «créateur» sans s'«engager» autrement que par un certain «réalisme» (9). En réalité, il n'en est rien

ne pouvons leur accorder une place de premier plan. Un examen objectif de leurs livres prouve que ces deux écrivains n'ont pas accompli de réalisations notables en ce domaine» écrit avec justesse Henri S. Tuchmaïer dans sa thèse remarquable sur l'Évolution de la technique du roman canadien-français (thèse de doctorat, Université Laval, 1958, p. 154). Les linguistes nous ont appris depuis longtemps que le signifiant entraîne forcément le signifié, de telle sorte qu'à une forme «classique» ne peut correspondre qu'un contenu tout aussi «classique». Et c'est là que se trouve la pierre d'achoppement de la critique de ce roman: elle s'est efforcée de lui trouver des «structures», une «unité» ou une «cohésion» qui devaient compenser son caractère manifestement conservateur du point de vue de la forme romanesque et qui correspondait assez mal au contenu «original» qu'elle voulait bien lui trouver. En fin de compte, c'est Gérard Bessette (voir la note 11) qui analysera comme telle la forme «classique» et pour bien dire extrêmement banale du roman. On le lui fera payer en passant généralement son analyse sous silence. Seuls, à ma connaissance, Réjean Robidoux et André Renaud rapportent correctement l'article de Gérard Bessette et posent franchement la question de sa forme «traditionnelle», mais, il est vrai, pour la contourner et marquer leur «méfiance» envers le roman (le Roman canadien-français du XX^e siècle, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, p. 19, 79-80 et 90).

(9) «Fidèle aux théories de l'école réaliste, l'auteur ne juge pas de cette misère [voir la note (12) sur la rhétorique de la misère], nulle part elle ne se croit le devoir d'indiquer les transformations sociales qui pourraient l'éliminer, non, rien de tout cela, une transcription sincère de la réalité,

et l'analyse extrêmement juste et fine de Gérard Bessette¹² montre que ce roman est, au contraire, le lieu d'un *brouillage* où le narrateur interviend de place en place pour juger les personnages et qualifier l'histoire. Gérard Bessette l'a illustré par une minutieuse étude de ce qu'il appelle « l'explication-flashback » (nous dirons l'analepse-portrait dont on vient de voir qu'elle constitue le mode canonique de la narration dans ce roman) au cours de laquelle Jean Lévesque revoit son passé, juste avant de faire l'amour avec Florentine; on peut rappeler économiquement cette démonstration par la citation d'une seule phrase: « L'âpre satisfaction de ne devoir son succès qu'à lui-même versait déjà dans ses veines un orgueil insensé¹³. » On voit comment le narrateur, par chaque mot de cette phrase, juge de façon impitoyable son personnage. Mais cette phrase, comme l'analepse-portrait qui la contient, n'est qu'un exemple d'un mode de narration général qu'on peut encore illustrer à l'aide des quatre prolepses suivantes qui montrent nettement la toute-puissance de l'instance narrative qui en sait et en dit beaucoup plus long que ses personnages:

... et par la suite, il [Jean Lévesque] devait souvent se demander quelle force l'avait retenu ainsi sous le couvert de la pierre, attentif, nerveux, et pourtant désireux d'en finir. (éd. de 1966, p. 34).

Et si longtemps, si longtemps par la suite, il devait, en pensant à Florentine, revoir cet ongle blanc, cet ongle du petit doigt, toujours il devait se rappeler ce petit ongle mis à nu, marqué de rainures et de taches blanches... un ongle d'anémique. (p. 71)

Ce n'est que plus tard qu'il [Jean Lévesque] devait comprendre ce dont il s'était débarrassé ce soir-là. (p. 191)

Elle [Rose-Anna] devait se souvenir plus tard qu'elle avait tout juste eu le temps de voir sa fille parée pour le mariage et qu'elles ne s'étaient même pas embrassées. (p. 313)

TABLEAU 5. ANALYSE DE LA STRUCTURE ÉVÉNEMENTIELLE DE *BONHEUR D'OCCASION*

1. PROCESSUS D'AMÉLIORATION —————> PROCESSUS DE DÉTÉRIORATION

Florentine entreprend la conquête de Jean —> Jean refuse Florentine

Rose-Anna trouve un emploi à Azarius —> Azarius perd son emploi

Remarque: le point d'inversion de ce processus est le « bonheur d'occasion »: Rose-Anna qui passe, avec sa famille, une journée chez sa mère à la campagne (XV) et Florentine qui couche avec Jean (XVI). Mais on peut dire aussi que l'univers narratif n'est pas renversé, mais simplement détérioré; le processus peut alors se réécrire de la manière suivante:

2. PROCESSUS DE DÉTÉRIORATION —————> PROCESSUS D'AMÉLIORATION (EXPÉDIENT)

Jean refuse Florentine —————> Florentine épouse Emmanuel

Rose-Anna en arrache —————> 1. Enrôlement d'Eugène

2. Mariage de Florentine

3. Enrôlement d'Azarius

Remarque: c'est ce renversement qui permet de lire de plusieurs manières le titre du roman.

voilà tout. Le lecteur réagira comme il voudra, ce n'est pas l'affaire du roman de lui fournir une réponse, il se contente de poser une question.» (Madeleine Gariépy, « Nos romanciers réalistes », dans l'Action nationale, XXVIII, 3 (novembre 1946), p. 179-188, p. 182-183)

Le narrateur de *Bonheur d'occasion* n'est donc pas innocent. Le paragraphe suivant nous permettra de caractériser brièvement sa position idéologique dans l'univers romanesque par rapport à celle de ses personnages. Voici donc le portrait d'Emmanuel qui, de l'observatoire de Westmount, domine Saint-Henri :

Un sentiment de détresse s'empara de lui. Il lui apparut qu'il était seul dans l'univers, au bord de l'abîme, et tenant entre ses mains le fil le plus ténu, le plus fragile qui soit de l'éternelle énigme humaine. De la richesse, de l'esprit, qui donc devait encore se sacrifier, qui donc possédait le véritable pouvoir de rédemption ? Et qui était-il, lui, pour aborder ce problème et en porter ce soir le fardeau ? Un jeune homme qui, jusqu'ici, avait vécu une vie assez agréable, facile, un jeune homme sans inquiétude profonde ni ambition exagérée, un jeune homme sans inquiétude profonde ni ambition exagérée, un jeune homme simple comme tant d'autres, modérément instruit, de classe moyenne, un jeune homme qui, si les événements ne l'eussent précipité dans un débat trop vaste, trop aigu, n'eût peut-être jamais de sa vie effleuré de plus graves préoccupations que celle d'un emploi, d'une existence médiocre et tranquille. Oh, tout ce problème de la justice, du salut du monde était au-dessus de lui, impondérable, immense. Qui était-il, lui, pour essayer de l'examiner¹⁴ ?

Il s'agit, on le voit, d'une description du vide idéologique d'Emmanuel devant l'univers romanesque : soit le désespoir du personnage devant l'histoire qu'on lui fait vivre et qu'il ne comprend pas ; et la dernière phrase dit bien qu'il est incapable d'en faire l'analyse ou en tout cas qu'il s'y refuse. Le narrateur est apparemment « absent » de ce texte et la première phrase pourrait faire croire (comme cela se produit à toutes les pages du roman) qu'il se contente de rapporter la position idéologique de son personnage. Mais alors, qui affirme qu'il s'agit d'un *jeune homme simple comme tant d'autres, modérément instruit* [et] de classe moyenne ? Le narrateur, évidemment. Et si l'on relit ce paragraphe, on se persuade facilement que le narrateur endosse dans tous ses détails la position, ou plutôt, l'absence de position idéologique du personnage, de telle sorte que la désorientation narrative apparaît non pas comme un *effacement narratif*, mais comme un *effacement idéologique* : et on sait bien qu'il n'y a pas de plus sûre position idéologique que la prétendue absence de position (10). En réalité, le narrateur est dépassé par l'histoire qu'il ra-

(10) Jean-Marc Léger a été le seul au Québec à n'être pas dupe du lieu commun de l'« auteur objectif » : « Si cet ouvrage manifeste une certaine connaissance du milieu, il s'y rencontre un manque total d'approfondissement qui se traduit par une espèce de trahison de la réalité : l'auteur n'est pas allé au delà du décor de la vie quotidienne. » (« Pour l'amour de la littérature : en marge de *Bonheur d'occasion* », dans le *Quartier latin*, XXX, 28 (3 février 1948), p. 4) Évidemment, c'est au nom de la réalité que l'idéologue, le sociologue ou le politicologue peut s'exprimer ainsi, mais Jean-Marc Léger a bien vu que le roman transportait et s'inscrivait dans ce qu'on pourrait nommer la désorientation de l'instance narrative qui trouve son modèle dans le désarmement de l'idéologie libérale qui a caractérisé l'immédiate après-guerre, puis toute la guerre froide : c'est l'époque du débat sur la « littérature engagée » où les bour-

conte, de la même manière que ses personnages sont écrasés par l'univers qui leur est fait. Voilà pourquoi une histoire simple prend une apparence si complexe : le narrateur incapable de toute analyse désoriente son narrataire qui ne sait plus que penser.

Cette désorientation narrative s'appuie d'ailleurs sur une rhétorique de la confusion et du mystère (11), dont elle profite en même temps. Considérez, par exemple, la prétendue « profondeur psychologique » des personnages : depuis Florentine qui est une *énigme*¹⁵, une *inconnue*¹⁶, et un *mystère*¹⁷, jusqu'à Yvonne qui, à treize ans, « se débattait, seule, cherchant la clé des *mystères humains*¹⁸ » ; et le paragraphe qu'on a recopié plus haut (sur « l'éternelle énigme humaine ») trouve son origine dans un « malaise indéfinissable¹⁹ » qui envahit Emmanuel devant les riches maisons de Westmount. Bref, les sentiments, les pensées, les comportements et, de proche en proche, tous les éléments de l'univers romanesque sont présentés comme complexes, impénétrables et confus. On sait maintenant que c'est le narrateur qui sème cette confusion en appuyant et en développant l'absence de tout esprit d'analyse. Il en est de même pour (par et dans) la rhétorique de la misère (12) qui domine ce roman où tout le monde en arrache et qui conduit, en définitive, à une rhétorique de l'émotion et de la sentimentalité (13) ; soit l'épisode de la

geoisies du monde occidental ne peuvent qu'applaudir à la transformation d'une impuissance en un lieu commun — et c'est au Québec le règne de Duplessis : celui de l'esprit et de la lettre du texte de la note précédente extraite d'un article qui vise explicitement la littérature française alors « contemporaine » (celle des existentialistes et des communistes de l'entre-deux-guerres) et « engagée ».

(11) *La rhétorique de la confusion et du mystère : la critique parle ici de la richesse et du foisonnement du roman. André Brochu adopte une méthode qui permet de « respecter la totalité foisonnante de l'œuvre » (op.cit., p. 206) et conclut encore son article sur le « foisonnement du roman » (p. 245-246) ; tandis que Jacques Blais parle de la « complexité de ce roman touffu » (op.cit., p. 26). Voilà qui illustre le caractère heureusement mimétique de la critique thématique : puisque le thème du touffu y est bien orchestré par la rhétorique de la confusion.*

(12) *La rhétorique de la misère : la critique parle alors de la même chose. Gilles Marcotte lui consacre tout son article et conclut : « Bonheur d'occasion est une phase importante de cette expérimentation [celle de la littérature québécoise par rapport à la littérature française], sans lui nous n'aurions pas encore connu « canadiennement » la misère. Il mérite à ce titre notre plus fidèle attention. » (op. cit., p. 206) Ou encore cette phrase d'Albert Le Grand : « Bonheur d'occasion est le roman de la pauvreté et de la misère. » (op. cit., dans le Quartier latin, p. 2) Mais en fait, aucun critique ne pouvait l'oublier puisqu'il s'agit en quelque sorte du sujet (thématique) du roman : ce qu'on a oublié, c'est qu'il s'agissait du thème privilégié et souvent exclusif du roman populaire sentimental, le plus sûr moyen d'élaborer ou d'appuyer une rhétorique émotive.*

(13) *La rhétorique de l'émotion et de la sentimentalité : la critique y a tout simplement cédé. « Un cœur canadien-français bien placé ne peut pas ne pas s'émouvoir devant des misères qu'il sait être le partage d'un grand nombre parmi les siens. » (Roger Duhamel, op. cit., éd. de G. Marcotte, p. 46) De là à enchaîner sur le « style féminin » du roman (Berthelot Bru-*

petite flûte de métal qui a (heureusement!) donné son titre à la version anglaise du roman (*The Tin Flute*): épisode où Rose-Anna doit choisir, au Quinze-Cents, devant Florentine, entre la petite flûte qui ferait la joie du petit Daniel et le pain, les vêtements nécessaires à la vie quotidienne²⁰. Les éléments narratifs et thématiques que gouvernent la rhétorique de l'émotion dans ce roman sont innombrables: Florentine qui paye un repas à sa mère et lui donne en plus un rien d'argent, les besoins qui doivent être comblés avant le départ de la famille pour la campagne, le «beau» Eugène qui vient reprendre les dix dollars de sa solde que sa mère avait déjà dépensés en imagination, etc. Mais, et cela me paraît significatif, ce sont surtout les enfants qui servent d'otages à cette rhétorique de la misère et de l'émotion: le petit Daniel, sa flûte, son orange, sa maladie et sa mort; la petite Yvonne, sa religion et son manteau. Et voyez encore le portrait de la mère. Bref, toute cette rhétorique qui marque apparemment la réalité romanesque pose en fait la sympathie d'un narrateur larmoyant et suppose en conséquence la sympathie, l'émotion et la pitié du lecteur.

Ces rhétoriques de la confusion et du mystère, de la misère et de l'émotion ne sont rien d'autre que les lieux communs du roman populaire: et ces lieux communs organisent en plus des systèmes de lieux communs. Soit, pour prendre un exemple très simple mais démonstratif, le contraste qui structure le rapport Rose-Anna/Azarius. Ce contraste tranché, toujours explicitement dénoté par le texte, oppose la faiblesse du mari rêveur à la force de l'épouse réaliste. Beaucoup d'éléments attributifs sont inscrits dans ce contraste: c'est Rose-Anna qui travaille et c'est elle qui ira demander l'emploi temporaire d'Azarius qui, au contraire, ne travaille pas; Rose-Anna est enlaidie par la vieillesse, tandis qu'Azarius est resté jeune; etc., autant d'éléments d'un contraste différentiel qui ne peut se lire qu'à la lumière du système d'idées reçues fondé sur l'antiféminisme de notre société occidentale, le phallocentrisme, comme dit Benoîte Groult²¹, qui veut que ce soit l'homme fort et réaliste qui travaille, alors que la femme, faible, sentimentale et évidemment «belle», occupe ses mains fines d'ouvrages inutiles et exquis... et ce n'est qu'à la condition de souscrire à ce lieu commun que le narrataire aura pitié de la pauvre (pauvre, mais propre²²: une autre idée reçue) Rose-Anna qui en arrache tant. Mais ce contraste n'est qu'un exemple: on trouvera dans le tableau 6 la liste des principaux contrastes (les plus criants) de ce roman, qui s'organisent toujours sur des idées largement, très largement reçues — des lieux communs.

net dit de l'auteur qu'elle «reste femme dans son style», op. cit., p. 354), il n'y a qu'un peu de misogynie sur laquelle on reviendra tout à l'heure. Jean-Marc Léger, encore une fois, a bien vu que l'émotion était le lieu commun des œuvres de charité et des pauvres de Madame: «Certes, Bonheur d'occasion est plein d'une émotion facile, fruit d'un sentimentalisme à fleur de peau — ce qui explique une bonne part de son succès — mais telle émotion n'a rien à voir avec la véritable émotion artistique qui résulte de bien autre chose que la seule commotion du cœur.» (op. cit., p. 4)

TABLEAU 6. PRINCIPAUX RAPPROCHEMENTS ET CONTRASTES DE BONHEUR D'OCCASION

REMARQUE PRÉLIMINAIRE: à cause de l'atmosphère trouble, confuse et vacillante de l'univers romanesque, aucun des contrastes et des rapprochements de *Bonheur d'occasion* ne peut être nettement isolé sur un point précis du texte; au contraire, à tout moment, un élément peut être rapproché ou opposé à un autre — de manière toujours très évidente — mais sans qu'on puisse jamais dégager du rapprochement ou de l'opposition une valeur nette ou précise. Il s'agit d'une structure paradoxalement molle ou inconsistante, même au niveau stylistique.

1. NIVEAU STYLISTIQUE:

— langue littéraire (écrite) du narrateur/langue populaire (parlée) des personnages.

2. NIVEAU NARRATIF:

2.1 Événements narratifs:

- première sortie de Florentine, un samedi soir: avec Jean (VI)/avec Emmanuel (X),
- «engagement» de Florentine, un dimanche: avec Jean (XVI)/avec Emmanuel (XXIX),
- marche de Jean (II-VI)/marche d'Emmanuel (XXV-XXIX) (14),
- Jean se cache de Florentine (VI)/Florentine se cache de Jean (XXXIII);
- grossesse de Rose-Anna (VI)/grossesse de Florentine (XXI), (mère/fille),
- enrôlement d'Eugène (V)/enrôlement d'Azarius (XXXII), (père/fils).

2.2 Attributs des personnages:

- Florentine/Rose-Anna; lutte de la fille/résignation de la mère,
- Emmanuel/Jean: arriviste/«humaniste»,
- Rose-Anna/Azarius: réaliste/rêveur: la femme vieillie travaille/le mari resté jeune chôme.

Remarque: ce ne sont là que les trois principaux contrastes: en réalité, il s'en trouve une infinité dans le roman, car aucun attribut n'est posé sans sa valeur contrastante.

2.3 Temps de l'histoire:

- crise économique (passé récent)/enrôlement dans l'armée (impératif actuel)/essor économique (futur proche)

Remarque: la guerre n'a aucune réalité romanesque, sinon au niveau des «opinions» des personnages; seule l'armée et la possibilité de s'y engager font partie de l'univers romanesque.

2.4 Lieux de l'histoire:

- Ville (Saint-Henri)/campagne (le Richelieu): sous-prolétarisation/vie rurale,
- Saint-Henri/Westmount: la pauvreté/la richesse,
- lieux publics (Quinze-Cents, restaurants, Gare)/privés: rêve/réalité.

Remarque: à quoi doivent s'ajouter les parallèles et contrastes frappants (toujours) entre les descriptions de lieux et les sentiments des personnages (15).

3. NIVEAU THÉMATIQUE:

Reprise, à ce niveau, surtout des lieux de l'histoire, mais aussi des attributs des personnages: éléments thématiques chargés de valeurs idéologiques généralement vagues.

- la Montagne/le Faubourg: la richesse/la pauvreté: la beauté/la laideur,
- localisation/mouvement (marche): affrontement de la réalité/fuite dans la rêverie,
- localisation/départ (train, fleuve, colonnes de soldats): réalité présente/avenir rêvé (16).

Bonheur d'occasion, on le voit donc, est un excellent roman populaire qui s'organise de manière efficace sur le modèle du roman feuilleton qui en est le prototype, à partir d'un système d'idées reçues, aussi bien au niveau de la substance que de la forme narrative et jusqu'aux niveaux thématiques et idéologiques. Il n'y a rien là de méprisable et on aurait bien tort de s'appuyer sur la description qui précède pour déclarer qu'il s'agit d'un roman «mauvais» ou «mal fait», bien au contraire: il est normal qu'une littérature connaisse ses romans populaires, comme il est normal et attendu qu'un roman populaire soit fabriqué à l'aide de formes et d'idées également populaires. Ce qui est moins normal, par contre, c'est que toute une critique se soit pâmée et ait analysé comme une «œuvre littéraire» (entendez exceptionnelle, originale et subversive) ce qui constitue objectivement un feuilleton journalistique...

Mais alors deux questions se posent, et je les pose brutalement.

D'abord, est-ce que je ne suis pas méprisant pour le roman populaire ou la littérature de masse dont *Bonheur d'occasion* constitue un exemple très net? Évidemment, les lieux communs ou les idées reçues doivent bien l'être; le problème est alors de savoir s'il peut exister de beaux lieux communs ou de bonnes idées reçues et la réponse est forcément négative puisqu'elle n'existe que du point de vue de l'*histoire*. Et la théorie de l'information le sait bien: l'entropie de Shannon est une mesure de l'originalité — et on voudra bien faire attention à ceci que ce n'est pas l'originalité qui est un lieu commun de la modernité (bien au contraire: il a toujours existé des idées «originales», celles de Marx et

(14) *Sujet de l'article de Jacques Blais cité dans la note (3) plus haut.*

(15) *Par exemple Ben-Z. Shek, «l'Espace et la description symbolique dans les romans «montréalais» de Gabrielle Roy», dans Liberté, XIII, 1 (n° 73, mai 1971), p. 78-96; ou encore Monique Genuist, la Création romanesque chez Gabrielle Roy, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1966, passim.*

(16) *L'analyse du rêve dans l'œuvre (évidemment opposé au thème de la réalité) se retrouve dans toutes les études thématiques; il est l'objet du livre d'Annette Saint-Pierre, Gabrielle Roy sous le signe du rêve, Saint-Boniface, éd. du Blé, 1975.*

(17) *La liste de ces rapprochements et contrastes constitue d'abord une rapide systématisation des lieux communs orchestrés dans le roman, mais également (et en même temps) de ceux de la critique sur le roman. En m'interrogeant sur ma liste, je n'arrive plus à savoir si je l'ai établie, le mois dernier, à partir d'une lecture du roman ou d'une lecture de la critique: et, encore une fois, je me rends compte que ce n'est pas la réponse, mais la question qui importe. Puisque cette liste décrit aussi bien, il me semble, les rapprochements contrastés du roman que les thèmes de sa critique, elle illustre bien le fait qu'en même temps que le texte littéraire, toute sa critique soit déjà fabriquée. Mais alors, dira-t-on, le texte qui l'affirme et que, dans ce cas, le roman ne se «méritait», pas, l'avait-il aussi fabriqué, prévu et orchestré? Non: tout simplement parce que le texte qu'on lit en ce moment n'est pas une «critique littéraire» — mais une simple description du roman. Un lieu qui (je crois) n'est pas encore commun, mais qui (je peux l'espérer) le deviendra avant longtemps.*

de Freud, mais aussi celles de Copernic et de Galilée; et on ne trouve pas beaucoup d'idées originales autour de nous: on n'en a pas trouvé beaucoup en tout cas en-relisant la critique de *Bonheur d'occasion*), mais bien l'affirmation qu'elle en est un! Affirmation qui, je l'ai dit, m'a toujours paru très suspecte.

Ensuite, est-ce que je ne suis pas méprisant pour la littérature québécoise? Affirmer tranquillement que ce n'est pas le roman québécois d'avant 1950 qui peut, d'une façon générale, nourrir un lecteur extrêmement laxiste et même franchement latitudinaire, mais qui cherche tout de même son plaisir, n'est-ce pas un crime de lèse-nationalisme? Alors c'est que la littérature québécoise est en passe de devenir beaucoup plus dangereuse qu'un lieu commun: un lieu de détention (des travaux/recherches de la communauté intellectuelle québécoise). Or une littérature ne devrait jamais pouvoir être autre chose qu'un lieu de détente, et au sens incendiaire — le *décllic*, résultat d'un travail et qu'on ne saurait devoir à un bonheur d'occasion.

Guy Laflèche
Université de Montréal

-
1. Cet article a été préparé pour le numéro spécial d'*Études françaises* sur le «lieu commun».
 2. J'emprunte l'expression, avec sa définition, à Louis Althusser (voir «Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)», dans *la Pensée*, Paris, 1970, p. 3-38), mais je pense aussi à la transmission socio-culturelle de l'acquis inconscient telle que l'a théorisée Gérard Mendel (voir *la Révolte contre le père*, Paris, Payot, 1968, 3^e éd., 1971, par exemple p. 141 et suiv.).
 3. Le MYTHE MARIA CHAPDELAINÉ a été l'objet, depuis une dizaine d'années d'une étude attentive et minutieuse, notamment par l'équipe de Nicole Deschamps de l'Université de Montréal: voir, d'abord, son édition des *Lettres à sa famille* de Louis Hémon (Les Presses de l'Université de Montréal, 1968, malheureusement épuisé) qui aurait dû mettre un point final aux lectures délirantes de ce roman; puis Normand Villeneuve, *le Mythe Maria Chapdelaine dans quelques revues et journaux du Québec* (mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1969) et Raymonde Héroux, *la Fortune littéraire de «Maria Chapdelaine» en France*, (thèse de philosophie, Université de Montréal, 1973). On trouvera un panorama du mythe, plus facilement accessible, dans l'article de Gabriel Boillat, «Comment on fabrique un succès: *Maria Chapdelaine*», dans la *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXIV, 2 (mars-avril 1974), p. 223-253). Voir aussi dans *Voix et images* (vol. II, n° 2), l'article de F. Paré: «*Maria Chapdelaine* au Canada anglais: réflexions sur notre extravagance».
 4. Et les éditeurs ne s'y sont pas trompés puisque Hachette en a vendu, depuis 1954, 303 856 exemplaires dans sa collection «Bibliothèque verte» et 51 095 dans sa collection «Bibliothèque de la jeunesse» (Raymonde Héroux, *op. cit.*).
 5. À partir d'ici, les chiffres qu'on trouvera entre parenthèses renverront aux notes que je mets en italique tout au long de cet article: il m'a semblé que les lieux communs de la lecture mythique et quelquefois délirante de ce roman devraient être placés comme autant de miroirs où les lieux communs du roman se réfléchiraient — représentation graphique du miroir aux alouettes.

6. François Ricard, *Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», 1975, p. 59.
7. C'est à Gérard Genette («Discours du récit, Essai de méthode», dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 65-281) que j'emprunterai ma terminologie: l'*ellipse narrative* que j'ai déjà décrite, et ici l'*analepse narrative interne* qui est un retour en arrière, mais qui se situe après le début du récit; les *analepses-portraits* dont il sera question plus loin sont au contraire des *analepses narratives externes* parce qu'elles nous reportent toujours avant le début du récit, dans le passé des personnages.
8. Gérard Genette, *ibid.*, p. 206 et suiv.
9. La substance narrative ou l'*histoire* au sens où l'entend Gérard Genette, *ibid.*, p. 72.
10. Ce que Roland Barthes propose de nommer le *code herméneutique* (voir *S/Z, Essais*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1970, *passim*).
11. J'emprunte ces opérateurs à Claude Brémont, *Logique du récit*, Paris, Seuil, «Poétique», 1973.
12. Gérard Bessette, «Gabrielle Roy», dans *Une littérature en ébullition*, Montréal, éd. du Jour, 1968, p. 217-308, surtout p. 239-255.
13. Édition de 1966, p. 181. Voir l'analyse de Gérard Bessette, *ibid.*, p. 243.
14. Édition de 1966, p. 287. Mais ce paragraphe n'a pas varié depuis l'édition originale (vol. II, p. 446), sinon par la correction d'une faute d'orthographe (*ténu* n'avait pas son accent) et l'addition de deux virgules (celles qui encadrent *jusqu'ici*). L'intertexte est net et évident: un lieu commun depuis le Rastignac de Balzac.
15. Édition de 1966, p. 31.
16. *Ibid.*, p. 43.
17. *Ibid.*, p. 75.
18. *Ibid.*, p. 78.
19. *Ibid.*, p. 286.
20. *Ibid.*, p. 109.
21. Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, Paris, Grasset, 1975, par exemple aux pages 202-203 sur lesquelles on peut court-circuiter le refrain de Georges Brassens («Fernande», sur disque *Philips*, n° 6332-166).
22. Édition de 1966, p. 245.