

## ***Bonheur d'occasion* et *Maryse* : lectures croisées, lecture en ronds**

Stéphanie Nutting

Volume 18, Number 2 (53), Winter 1993

Francine Noël

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201020ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201020ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nutting, S. (1993). *Bonheur d'occasion* et *Maryse* : lectures croisées, lecture en ronds. *Voix et Images*, 18(2), 253–263. <https://doi.org/10.7202/201020ar>

Article abstract

Il existe entre *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy et *Maryse* (1983) de Francine Noël, un rapport privilégié. Florentine Lacasse, la serveuse fluette et passionnée du monde royien, se faufile dans le texte de Noël non seulement sous forme d'allusions livresques mais également sous les traits du personnage principal même, Maryse. En fait, celle-ci prend l'aspect d'une Protée au féminin — amalgame de Cendrillon-Elisa Doolittle-Florentine-Maryse — dont la mobilité et la multiplicité permettent de résister à la vitrification des stéréotypes. L'ouverture-repli paradoxal qui en résulte, intimement lié à la fois au regard et au langage, peut se concevoir, en fin de compte, sous la forme d'un anneau de Moebius libérateur. Après quarante ans d'attente, Florentine, par l'entremise de Maryse, prend la parole pour se conter et s'écrire elle-même, dans une solidarité textuelle qui retentit de rires exubérants et approbateurs de toutes les Soeurs de Cendrillon.

# Bonheur d'occasion et Maryse: lectures croisées, lecture en ronds \*

Stéphanie Nutting, Université Queen's

---

*Il existe entre Bonheur d'occasion (1945) de Gabrielle Roy et Maryse (1983) de Francine Noël, un rapport privilégié. Florentine Lacasse, la serveuse fluette et passionnée du monde royien, se faufile dans le texte de Noël non seulement sous forme d'allusions livresques mais également sous les traits du personnage principal même, Maryse. En fait, celle-ci prend l'aspect d'une Protée au féminin — amalgame de Cendrillon-Elisa Doolittle-Florentine-Maryse — dont la mobilité et la multiplicité permettent de résister à la vitrification des stéréotypes. L'ouverture-repli paradoxal qui en résulte, intimement lié à la fois au regard et au langage, peut se concevoir, en fin de compte, sous la forme d'un anneau de Moebius libérateur. Après quarante ans d'attente, Florentine, par l'entremise de Maryse, prend la parole pour se conter et s'écrire elle-même, dans une solidarité textuelle qui retentit de rires exubérants et approbateurs de toutes les Sœurs de Cendrillon.*

---

En 1945 Gabrielle Roy publie son premier roman, *Bonheur d'occasion*. Peu après, celui-ci connaît un succès phénoménal: il atteint le statut de «best-seller» et décroche le prix Fémina. Près de quarante ans plus tard, le roman *Maryse* (1983)<sup>1</sup>, premier roman de Francine Noël, jouira du même genre de succès global. Il plaira autant aux critiques littéraires qu'aux libraires, mais il connaîtra par la suite une réception plutôt laconique de la part des critiques universitaires<sup>2</sup>.

- 
- \* Cet article est la version remaniée d'une communication présentée au XXXIV<sup>e</sup> Congrès de l'APPUCC et a été rendu possible par une bourse du CRSH.
1. Francine Noël, *Maryse*, Montréal, VLB éditeur, 1987. Les références à ce roman seront désormais désignées par *M* et seront suivies de l'indication des pages.
  2. À notre connaissance, il existe une seule analyse approfondie de *Maryse*, celle d'Anne Élane Cliche, «Paradigme, palimpseste, pastiche, parodie dans *Maryse* de Francine Noël», *Voix et Images*, volume XII, n° 3, 1987, p. 430-438. Quant à *Bonheur*

Peut-être éprouvait-on un certain malaise face au caractère réaliste de l'œuvre, surtout au moment où le roman expérimental (au féminin) battait son plein et où le «réalisme» sentait le soufre d'une écriture trop transparente, trop autoritaire.

Or, aujourd'hui, dans le sillage du «réalisme magique<sup>3</sup>» (fusionnement paradoxal du réalisme et du fantastique), on se tourne de nouveau vers les textes «réalistes» afin de remonter aux sources de ce nouveau courant. On y trouve des textes charnières comme *Bonheur d'occasion*, œuvre qui s'avère le génotexte de toute une lignée d'œuvres «urbaines» et réalistes (ou mytho-réalistes) au Québec. Nous songeons ici non seulement à *Maryse*, mais aussi aux œuvres de Michel Tremblay et d'Yves Beauchemin, qui dépeignent, dans le menu détail, le monde des mal lotis de la société québécoise. Ces œuvres cadrent avec ce que Lise Gauvin appelle «l'Âge de la prose», phénomène qui coïncide, nous semble-t-il, avec la production d'une littérature féminine plus accessible<sup>4</sup>:

La littérature me paraît s'orienter désormais vers ce que j'identifierais comme l'Âge de la prose: une prose quotidienne, tumultueuse, carnavalesque. Proses de Villemaire, Beauchemin, Noël, modestes ou folles embarquées vers les images et signes du temps présent [...] Aux jeux de miroir du nouveau roman succèdent les jeux de scène de ce qu'il faut bien désigner, après Bakhtine, sous le nom de dialogisme<sup>5</sup>.

Vu comme un «croisement de surfaces textuelles<sup>6</sup>» dont les incidences sont tantôt explicites, tantôt implicites, cette notion de dialogisme permet justement de saisir toute la complexité du rapport qui existe entre le texte de Roy et celui de Noël. C'est à travers cette intertextualité que Florentine Lacasse, la serveuse fluette et passionnée du monde royen, se faufile dans le texte de Noël où elle s'incarne non seulement sous forme d'allusions livresques, mais aussi sous les

---

*d'occasion*, les analyses les plus poussées, avant 1980, se sont matérialisées sous la plume de critiques hommes qui, tout en reconnaissant la qualité de l'œuvre, se sont accordés pour lui refuser toute originalité au niveau de la technique (voir les analyses de Gérard Bessette et d'André Brochu). Il a fallu qu'une critique femme comme Patricia Smart intervienne pour qu'on commence à remettre en question ce jugement.

3. Certains critiques anglophones comme Linda Hutcheon utilisent aussi le terme *metafiction*. Ces deux expressions semblent s'appliquer au même phénomène.
4. On a également constaté récemment, chez un certain nombre d'écrivaines féministes comme Nicole Brossard et France Théoret, le désir de cultiver un nouveau rapport avec la lectrice (ou le lecteur) à travers une écriture moins difficile d'accès.
5. Lise Gauvin, *Lettres d'une autre*, Montréal/Paris, l'Hexagone/Le Castor Astral, 1984, p. 84.
6. Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1978, p. 83.

traits du personnage principal, Maryse. En fait, celle-ci va prendre l'aspect d'une sorte de Protée au féminin — un amalgame d'Elisa Doolittle-Cendrillon-Florentine-Maryse — dont la mobilité et la multiplicité permettent de résister à la vitrification des stéréotypes dont était autrefois victime Florentine.

Ainsi, dans le livre de Noël (contrairement au constat de Gauvin), les jeux de scène ne succèdent pas aux jeux de miroir. En fait, ils se rencontrent, s'entrelacent et se complètent même, dans la facture du texte. Et c'est l'héroïne, Maryse, qui se situe au carrefour de cette intertextualité :

C'était bête à dire, mais de tout le fatras littéraire qu'elle était obligée de connaître pour passer sa licence, Florentine Lacasse, frêle et malade, était le seul personnage avec lequel elle sentait des affinités (*M*, p. 198).

Aveu timide qui, de par sa simple formulation, triomphe sur une redoutable auto-censure cherchant à effacer systématiquement les traces d'un passé ouvrier en faveur de la bourgeoisie de Michel et de Marité. Maryse, par le biais du discours indirect libre, vient de faire une révélation extrêmement importante : d'une part, sur le plan symbolique, il s'agit d'une affirmation dans et grâce au langage ; d'autre part, il s'agit d'un gage d'un dialogisme explicite. S'instaure ainsi une dynamique intéressante qui, par un effet de « boomerang », met en relief la nature fictive (langagière) non seulement de Florentine mais aussi de Maryse.

Il n'est pas surprenant que le portrait de Maryse (dont le vrai nom est Mary O'Sullivan) reproduise, en ses grandes lignes, celui de Florentine Lacasse : toutes deux sont issues d'une famille pauvre, toutes deux sont enfants d'un père chômeur<sup>7</sup> et d'une mère brisée par la fatigue, toutes deux sont serveuses dans un restaurant ouvrier, et toutes deux enfin sont obsédées par un jeune homme froid et manipulateur. Dans les deux cas, leur vie affective tourne autour d'une absence : absence d'amour réciproque, d'une part, et absence physique de la personne aimée, d'autre part :

La dernière image qu'elle avait eue de lui était celle de son dos s'enfonçant dans le couloir sombre. Le dos de Michel fuyait comme celui de Jean Lévesque, le personnage de *Bonheur d'occasion*, au moment où Florentine le voit disparaître dans le froid. *Maryse eut froid*. Et si Michel

7. Azarius Lacasse serait le prototype de Tom O'Sullivan : chômeur, rêveur et bon vivant enfantin, Azarius est incapable de subvenir aux besoins de sa famille. Son échec est tel qu'il s'enrôle dans l'armée afin de se racheter et de retrouver sa liberté révolue. Tom, lui, abandonne sa famille, aspiré à jamais par la taverne « Nowhere ».

était une sorte de Jean Lévesque? Non, ça ne se pouvait pas! Florentine ne vivrait jamais avec son Jean Lévesque; elle n'avait été *créée* que pour la frustration. Tandis qu'elle, Maryse O'Sullivan, habitait avec Michel depuis bientôt deux ans. N'empêche... (*M*, p. 197-198)<sup>8</sup>

La mise en fiction de Maryse s'accompagne ainsi d'un brouillage des lignes de partage entre elle et Florentine. Ici, le froid se répand, déborde les confins de l'univers royen, et saisit Maryse, démunie contre les effets d'une telle proximité textuelle. Si elle évoque le destin (irréversible?) de Florentine pour mieux se distinguer de celle-ci, elle finit par se rendre à l'évidence: l'affinité qu'elle éprouve avec la serveuse du quartier Saint-Henri est plus forte qu'elle.

Il existe toutefois, forcément, des divergences entre ces deux profils. Florentine est québécoise «pure laine», tandis que Maryse est moitié canadienne-française moitié irlandaise. Ensuite, quand elle ne travaille pas au *Maplewood Inn*, Maryse est étudiante à l'Université du Québec à Montréal. Ainsi est-elle à cheval entre deux mondes: la bourgeoisie intellectuelle de ses collègues étudiantins et ses propres origines prolétariennes. C'est ce monde de son enfance qu'elle essaye sans cesse (et sans succès) de refouler aux derniers recoins de sa psyché et qui, par conséquent, resurgit pendant la nuit, baigné dans l'étrange lumière de ses rêves<sup>9</sup>. Pourtant, dans le monde des intellectuels politisés (comme Michel) elle souffre d'une aliénation chronique<sup>10</sup>. Ce n'est qu'avec sa plume qu'elle arrivera, finalement, à se tailler une place quelque part entre ces deux univers.

Toutefois, au niveau des relations intimes, ces deux personnages ont beaucoup en commun. Maryse, comme Florentine, fait preuve d'une complaisance démoralisante à l'égard de son «chum» qui a l'habitude de rentrer tard sans explication. Florentine, elle, est une proie facile. Lors de leur premier rendez-vous manqué, Jean, caché

- 
8. Nous soulignons. Ici l'idée de Florentine comme *création romanesque* est de nouveau évoquée.
  9. «La nuit dernière, dit-elle, j'ai rêvé que j'allais à Québec avec ma mère pour une noce. Une noce plate. Je me mets à danser mais ma mère m'arrête et me dit que je lui fais honte... [...] — Tu rêves souvent à ta mère? — Oui. Et c'est étrange parce que le jour, je ne pense jamais à elle» (*M*, p. 30).
  10. Moitié canadienne-française et moitié irlandaise, Maryse est mal à l'aise face aux discours séparatistes qui étaient de mise entre 1968 et 1975. Ce double héritage mine, en quelque sorte, et sa «québécutité» et sa «francitude» et explique sans doute en partie la présence fâcheuse du «génie de la langue française» qui veille à son écriture. Son aliénation vient aussi de l'hypocrisie foncière des positions idéologiques marxistes et populistes dont se réclament Michel et ses amis et dont la teneur théorique et élitiste exclut des gens comme elle, fille du peuple!

par l'obscurité de la nuit, se plaît à l'épier sans aller à sa rencontre. Il la regarde venir, frémissante et vulnérable, au milieu d'une tempête de neige houleuse. En fin de compte, les deux personnages féminins se replient, de façon systématique, en une situation d'*attente*, c'est-à-dire en une position d'impuissance<sup>11</sup>.

Les fantasmés de Jean reposent sur cette impuissance. Dans la scène de «vent-fouet-dompteur et la neige-danseuse-victime<sup>12</sup>», le pouvoir s'exerce alors grâce à une dimension visuelle. Il s'agit d'un fantasme de regardant-regardée où le pouvoir est l'apanage du *regardant*:

Le vent était le maître qui brandissait la cravache, et la neige, la danseuse folle et souple qui allait devant lui, virevoltait et, à son ordre, venait se coucher par terre. [...] À force de regarder danser la neige sous ses yeux, il lui semblait qu'elle avait pris une forme humaine, celle même de Florentine, et qu'épuisée mais ne pouvant s'empêcher de tourner, de se dépenser, elle dansait là, dans la nuit, et *restait prisonnière de ses évolutions*<sup>13</sup>.

Ce portrait d'une jeune femme, grisée autant par le tourbillon de son corps que par l'idée de se donner en spectacle, sert de prolepse. Il annonce la soirée chez les Létourneau où Florentine jouera de son charme «dans un terrible enjeu pour le bonheur» (BO, p. 20) et où elle essaiera de réaliser son rêve de promotion sociale en étant *vue, constatée*, telle une Cendrillon québécoise des années quarante:

Eh bien, elle leur montrerait qu'elle savait plaire à Emmanuel, et pas seulement à Emmanuel si elle le voulait, à tous les jeunes gens si elle le voulait, elle leur montrerait qui c'était donc que Florentine! [...] Ses bras et ses jambes lui faisaient mal. Il aurait fallu aller très vite, être dans un tourbillon effréné et tourner, tourner sans arrêt, pour ne pas sentir la fatigue (BO, p. 135-137).

Maryse aussi s'enivre dans la danse, renouant ainsi avec cette figure féminine archétypale qui fascine, qui excite et qui s'exalte des regards fervents des autres:

Elle se mit à danser, à moitié nue dans le salon mal chauffé, ne sentant pas le froid tant son énervement était grand. Elle dansait dans le

- 
11. Pour une analyse plus approfondie de cette question (en ce qui concerne *Bonheur d'occasion*), il faut consulter l'étude d'André Brochu, *L'Instance critique: 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974.
  12. Appelée ainsi par Bessette dans *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 270.
  13. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal, Stanké, coll. «Québec 10/10», 1977, p. 31. Nous soulignons. Les références à ce roman seront désormais désignées par BO et seront suivies de l'indication des pages.

souvenir de Michel [...] La musique cessa. Elle remit le disque du même côté et continua à danser, seule mais heureuse à la pensée que Michel puisse l'aimer un jour. Elle revoyait son regard immense et brûlant bien que bleu [...] (*M*, p. 20,22).

Même si en fait personne ne regarde la danseuse ici, il reste que Maryse danse « dans le souvenir de Michel » dont elle revoit le regard. Comment ne pas penser à l'incipit de *Bonheur d'occasion*, où Florentine essaie de retrouver dans sa mémoire le regard de Jean qui « lui avait laissé entendre qu'il la trouvait jolie » (*BO*, p. 11)...?

Le regard, évidemment, est indissociable du jeu de séduction. Or, bien qu'elle semble être l'expression d'un narcissisme impossible à assouvir, la *soif* du regard de l'autre qui anime ces personnages féminins correspond, nous semble-t-il, à la deuxième « étape » du stade du miroir, c'est-à-dire à l'étape qui permet au sujet de « s'objective[r] dans la dialectique de l'identification à l'autre<sup>14</sup> ». Le regard n'est donc pas un simple dispositif d'auto-valorisation; en fait, il serait, selon Lacan du moins, au fondement même de la constitution du sujet<sup>15</sup>. Dans le cas de Florentine, par exemple, l'assomption d'une identité (qui n'est d'ailleurs jamais définitive) dépend d'une extériorisation spéculaire; c'est le regard qui lui permet d'*assumer une image*<sup>16</sup>, avant de pouvoir entrer dans une dialectique avec l'autre :

Ce qui la grisait surtout, c'était dans une glace profonde derrière le jeune homme, sa propre image vers laquelle elle se penchait fréquemment. [...] Elle ne pouvait pas ne pas aimer bientôt quelqu'un auprès duquel elle se trouvait si jolie (*BO*, p. 83-84).

Dans son mépris à peine dissimulé, l'œil indiscret du narrateur se confond ici, curieusement, avec celui de Jean<sup>17</sup>; il s'attarde ensuite sur un ongle nu dont le vernis rouge s'était détaché<sup>18</sup>, sur ses lèvres

14. Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 94.

15. « Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification*, c'est-à-dire comme « la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, [...] » *Ibid.*

16. Il nous semble que cette image, cette forme primordiale qui se renouvelle sans cesse, correspond à ce que Freud appelle l'« Ideal Ich » (le je-idéal).

17. Il est intéressant de noter en passant l'hypothèse de Bessette qui maintient que l'auteure s'identifiait au personnage de Jean Lèvesque et non pas à Florentine : « Si Jean n'est plus Jean mais bien une projection de Gabrielle Roy (« noircie » par elle-même), que devient alors Florentine ? » Gérard Bessette, *op. cit.*, p. 286.

18. L'image de l'ongle nu et de la laque qui s'en détache survient également dans le livre de Noël, cette fois-ci aux doigts enflés de la tante Kathleen (la « guidoune » de la famille O'Sullivan). Dans ce texte, il est devenu une marque, un stigmate des femmes défavorisées : « Leur rouge à lèvres laissait d'atroces marques sur les ciga-

épaisses de rouges, sur ses pommettes avivées, comme si ce regard microscopique mettait à nu tous les défauts de cette femme («Pourquoi l'ai-je amenée ici? se disait-il [Jean], serrant le bord de la table. Oui, je sais, je me le suis dit assez de fois: pour la voir telle qu'elle est véritablement et n'avoir plus d'illusion à son sujet» [BO, p. 83]).

Ainsi le narrateur fait-il abstraction de presque tout l'échange verbal qui a lieu dans ce couple. Florentin sombre, alors, dans une sorte d'insignifiance illocutoire où ses paroles deviennent verbiage muet, vidé de sonorité et de sens:

Ses pommettes s'avivèrent. *Et elle se mit à parler.* Elle causait avec volubilité, les coudes sur la table, le regard parfois vif et enjoué, parfois perdu dans le vague. Les plats se suivaient: le potage Julienne, les hors-d'œuvre, une entrée de filet de sole, l'entrecôte, la laitue, les pâtisseries françaises. *Et elle parlait toujours* (BO, p. 83; nous soulignons).

Du coup, la voix et le regard sont du même ordre; ils n'arrivent pas à percer l'opacité dans laquelle se meuvent les êtres. Au lieu de franchir la solitude, ils ne font que l'affermir<sup>19</sup>.

La narratrice de *Maryse*, on l'a vu, apporte autant d'attention au détail. On y constate le même genre de regard «microscopique» sur l'objet, sur le «mouvement infime<sup>20</sup>». On y voit aussi le même jeu de «regardant-regardé» mis en place par la narratrice. Il existe, cependant, une différence primordiale: la narratrice, au lieu de jeter un œil strictement «objectif» sur la scène, s'implique dans le texte et les pensées de Maryse qui, au lieu d'être occultées comme celles de Florentine dans le passage cité ci-dessus, trouvent une voix (et une voie) à côté de celle de la narratrice.

Les pieds de Maryse s'enfonçaient dans le matelas trop mou, y faisant un creux. Elle ne se voyait pas en entier dans l'unique miroir de sa chambre qui était fixé à la commode; pieds nus sur le plancher froid, elle se regardait d'abord jusqu'aux hanches puis, juchée sur le lit, elle examinait ses jambes. Elle avait ainsi essayé tous ses vêtements d'hiver en deux temps, comme si son corps eût été séparé, le haut, puis le bas. Il y avait, dans la vitrine d'un antiquaire de la rue Notre-Dame, juste à côté de *l'Armée du Salut*, une psyché somptueuse où elle pouvait se voir en entier, comme les autres la voyaient. Mais elle n'était jamais allée en demander le prix, sachant qu'un tel meuble n'était pas pour elle et qu'elle *devrait, longtemps encore, se regarder par fragments*, comme en

---

rettes Export A qu'elles posaient dans des cendriers débordants et qu'elles écrasaient finalement d'une main molle aux ongles ébréchés et sales dont le vernis s'écaillait» (M, p. 147).

19. Voir à ce sujet l'article d'André Brochu, *op. cit.*

20. Lise Gauvin, «Préface», *Maryse, op. cit.*, p. 10.



pièces détachées. [...] Elle se plia en deux et apparut, en position foetale mais entière, dans le cadre de son miroir (*M*, p. 38; nous soulignons).

Images morcelées du corps; «psyché» comme grand miroir (catalyseur) qui permet de se voir en pied<sup>21</sup>; «psyché» également comme ensemble des composants relationnels et affectifs du «moi»; volonté de se créer une image totalisante: les concepts reliés à la constitution du sujet s'enchaînent l'un après l'autre dans ce passage. Roy, elle aussi, accorde une place de choix au miroir, l'érigeant comme pierre angulaire dans la quête d'identité. Bref, c'est à l'aide du miroir que Maryse et Florentine tentent toutes deux d'établir une relation avec leur réalité.

Pourtant, c'est le langage qui restitue aux êtres leur fonction de sujet: «[...] le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui *restitue dans l'universel sa fonction de sujet*<sup>22</sup>.» Dans *Maryse*, il s'agit justement d'une exploration de cet ultime *pouvoir* du langage. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si Maryse est fascinée par le personnage d'Elisa Doolittle, car celle-ci est l'emblème même de sa propre maîtrise du langage et par extension, de son accession au statut de *sujet*. Mais, à la différence de sa consœur, elle s'arrogera non seulement la parole *orale* (sous forme de répliques piquantes) mais aussi la parole *écrite* (sous forme de pièces de théâtre, de contes, etc.). Or, comme tout rite de passage, le cheminement vers l'acte d'écrire-s'écrire est long et ardu<sup>23</sup>. Le texte lui-même reflète ce processus qui se déploie, tel un bourgeon, dans une succession de mouvements des plus infimes. Au dire de France Théoret, il s'agit d'un «tableau de mœurs» dont l'ampleur nous «entraîne dans le labyrinthe d'une conscience qui se découvre à travers des rencontres et des confrontations où l'individualité se gagne durement<sup>24</sup>. D'ailleurs, c'est justement lors d'une de ces confrontations que Maryse ose répondre — enfin et avec brio — aux reproches humiliants de Michel :

Je n'étais, jusqu'à jeudi dernier, qu'un corps sans organes mais depuis lors, je me suis retapée. Olé! J'étais, structurellement, affreusement entravée, occultée même, et j'irais jusqu'à dire occlutée, à ne me rêver perpé-

21. «Psyché» est aussi le nom d'une jeune fille dans la mythologie grecque. Elle désobéit à Éros, qui lui avait interdit de voir son visage. Le dieu la quitta et elle ne le retrouva qu'au terme d'une longue suite d'aventures. *Le Petit Larousse illustré*, 1991.

22. Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 94. Nous soulignons dans la dernière partie de la citation; le *je* est en italiques dans le texte original.

23. Il est possible d'envisager *Maryse* comme un *Künstlerroman* au féminin.

24. France Théoret, *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 162.

tuellement que sur la voie didascalique, laquelle, tu le sais sans doute mon chéri, est la voie de garage des théâtraux timides. Bref, je n'étais qu'un *texte-prétexte, un texte-objet, et je suis devenue un texte-sujet* (*M*, p. 355; nous soulignons).

Les rôles sont inversés et pour une fois c'est Michel qui ne comprend pas le flux du jargon littéraire. Du coup Maryse saisit en quoi le langage est un outil de manipulation, car ce n'est qu'après cet étalage de force que Michel lui avoue, enfin, qu'il l'aime. Mais le pouvoir est une épée à double tranchant. Cet aveu tant attendu sera accueilli par une tristesse déchirante, car Maryse sait qu'elle ne peut plus revenir en arrière: «Moi aussi Michel, je t'aime. Je t'ai aimé. Mais j'ai peur que ce soit trop tard. Il y a quelque chose de cassé en moi. Je me suis durcie» (*M*, p. 356). L'accès à la parole, donc au symbolique, constitue un point de non-retour, une rupture définitive d'avec un état antérieur de doux *impouvoir*. L'affirmation de soi, pour salutaire qu'elle soit, semble porter en elle des résonances tragiques et solitaires de la chute originelle.

Florentine, elle, n'accèdera jamais pleinement au pouvoir du langage, quelque ambivalent qu'il soit. En effet, la dernière image que nous avons d'elle est celle d'une femme qui commence à affirmer son indépendance mais qui est prise dans l'étau de silence que lui impose sa transgression irréparable<sup>25</sup>:

Un instant, à la pensée du caractère impérieux d'Emmanuel, qui pourrait peut-être se montrer violent à l'occasion, elle fut effleurée d'une crainte. Peut-être aurait-il mieux valu tout lui avouer. Puis elle se permit de sourire à cette idée. Et pour la centième fois, elle se félicita d'avoir si bien su mener la partie (*BO*, p. 384).

D'ailleurs, la seule façon qu'elle trouve de s'affirmer finalement auprès de Jean, lorsqu'elle l'aperçoit dans la foule, c'est de l'éviter, *en silence*. Aussi le potentiel du langage est-il esquissé, mais à contrejour, comme les nuages sombres qui clôturent le roman tout en annonçant l'orage.

C'est précisément ce carcan de silence — et celui de toutes ses consœurs textuelles — qui est visé par *Les Sœurs de Cendrillon*, texte écrit par Maryse et lu par Marie-Lyre dans l'épilogue:

C'était une légende intitulée *Les Sœurs de Cendrillon* et qui racontait comment celle-ci, après avoir charmé le Sultan Valiquette par sa spécialité (la danse lascive des petits anneaux de Möebius) ouvrait toutes grandes les portes du palais à ses sœurs. Cendrillon avait deux cent vingt-deux sœurs plus grandes qu'elle et très fortes en gueule. Le Sultan se sentait un peu dépassé par les événements. Les écrits de Maryse avaient de plus en plus de force, de magie et de drôlerie (*M*, p. 431).

25. Il est à noter que Maryse, elle, se croit stérile.

La solidarité entre les sœurs s'avère hautement subversive. Tout comme les amies de Maryse — qui sont des variations du même nom (Marité, Marie-Lyre) — les sœurs de Cendrillon paraissent comme autant de facettes d'un personnage multiple, ouvert...

De même que Cendrillon, la danseuse-objet, se transforme en Schéhérazade, conteuse-sujet (sans pour autant compromettre ses pouvoirs de séduction), Maryse se transforme de «texte-objet» en «texte-sujet». Il est significatif qu'au premier chapitre, ce soit François qui *propose* de mettre sur papier la vie de Maryse et de l'intituler *La Nouvelle Cendrillon*, mais que Maryse *exécute* la réécriture du conte. Aussi le récit se replie-t-il sur lui-même, et ce à deux niveaux différents: sur le plan métatextuel (le texte programme ainsi sa propre lecture) et sur le plan structural. L'allusion à Cendrillon rejoint celles des premier et sixième chapitres (cette dernière étant du cours de François), mais cette fois-ci, elle apparaît sous une forme subvertie (puisque multiple), faisant ainsi une sorte de boucle retorse...

On serait autorisé à voir dans le conte de Cendrillon-Schéhérazade une mise en abyme du texte entier. Ici il convient d'évoquer les réflexions de Michel Foucault, qui note, à propos des *Mille et Une Nuits*, que «la structure de miroir est ici explicitement donnée: au centre d'elle-même l'œuvre *tend une psyché* [...] où elle apparaît comme en miniature<sup>26</sup>...» L'allusion aux *Mille et Une Nuits* cautionne donc, par sa simple occurrence, l'idée de réflexivité narrative. Dans le cas de *Maryse*, les configurations du miroir seraient à la fois les lieux de transformation et les points d'articulation entre l'individu qui se cherche et le texte qui se cherche.

La mise en abyme (sorte de «miroir narratif») permet au texte de déplacer subrepticement le centre d'intérêt de la «fiction» à la «narration<sup>27</sup>». Bref, il s'agit d'un texte «narcissique» qui, au niveau de la macro-structure, se contemple. Il répète ainsi le geste virtuel de son héroïne devant sa psyché. Mais il s'agit, en même temps, d'un texte ouvert: il entre en dialogue avec une myriade d'autres textes, et pas seulement le texte de Roy, même si *Bonheur d'occasion*, en tant que roman réaliste (et québécois), constitue un intertexte privilégié<sup>28</sup>.

26. Michel Foucault, «Le langage à l'infini», *Tel Quel*, n° 15, 1963, p. 47. Nous soulignons.

27. Voir à ce sujet l'article de Linda Hutcheon, «Modes et formes du narcissisme littéraire», *Poétique*, n° 29, 1977, p. 99.

28. Dans «Le roman québécois depuis 1975: quelques aspects saillants» (*The French Review*, 1988), Pierre Hébert identifie le mouvement paradoxal d'ouverture à l'autre et repli sur soi comme un des traits marquants des textes québécois contemporains.

Quant à Florentine, elle constitue, tout comme Elisa Doolittle, ou Cendrillon, ou Shéhérazade, à la fois une mise en abyme (quoique non identique) et une facette du personnage-texte qu'est Maryse. Ranimée dans un nouveau texte — sous les traits d'un personnage multiple, et sous l'œil d'une narratrice complice —, elle pourra enfin se réécrire en tant que sujet à part entière. Ainsi le dialogisme qui lie *Bonheur d'occasion* à *Maryse* peut-il se concevoir comme un jeu de de ronds ondulatoires ou anneaux de Möbius, qui, d'un mouvement rythmé d'ouverture et de repli, retracent le mouvement tourbillonnant de la danseuse.