

## D'un ours bien léché... Bestiaire et idéologie dans *Jean Rivard*

Robert Major

Volume 11, numéro 1, automne 1985

Naïm Kattan

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200539ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200539ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Major, R. (1985). D'un ours bien léché... Bestiaire et idéologie dans *Jean Rivard*. *Voix et Images*, 11(1), 76–95. <https://doi.org/10.7202/200539ar>

## D'un ours bien léché... Bestiaire et idéologie dans *Jean Rivard*

par Robert Major, Université d'Ottawa

Il s'agit d'une ourse, en réalité, et si bien léchée qu'elle fait mentir et le fabuliste et la sagesse populaire, prompts l'un et l'autre — l'un à la suite de l'autre — à octroyer aux ours, tout de go, lourdeur et imbécillité. Imbécillité dont témoigne bien l'autre fable de La Fontaine, non moins connue que **Le Paysan du Danube**, et lieu d'origine du « pavé de l'ours<sup>1</sup> ». Gérin-Lajoie, qui connaissait bien ses auteurs classiques<sup>2</sup> et qui cite plusieurs fois La Fontaine dans son roman (et qui d'ailleurs n'hésite pas à **parodier** Racine, pour les besoins de son récit<sup>3</sup>), cherchait-il l'effet ironique en présentant une ourse si bien léchée? Qu'on en juge:

*La jeune orpheline était douée des plus belles qualités et en particulier d'une douceur, d'une docilité qui faisait l'étonnement de Jean Rivard. Sous un maître plus habile, elle eût pu sans doute devenir experte en divers arts d'agrément, et particulièrement dans celui de la danse, art pour lequel son sexe, comme on sait, déploie en tout pays une aptitude très prononcée. Mais notre ami Pierre Gagnon ne savait ni valse ni polka ni même de quadrille, et ne pouvait, avec la meilleure volonté du monde, enseigner aux autres ce qu'il ne savait pas lui-même.*

*Il réussit parfaitement toutefois à s'en faire une amie qui ne l'abandonnait ni jour ni nuit, le suivait partout, au bois, au jardin, à la rivière, et montrait pour lui l'affection, l'obéissance et les autres qualités qui distinguent le chien<sup>4</sup>.*

Cette description est tout à fait remarquable. Elle multiplie les leurres et les ambiguïtés. Philippe Hamon, s'interrogeant sur le *fonctionnement intérieur spécifique* de la description réaliste qui en assure la lisibilité, dégageait en premier lieu la présence obligatoire d'un terme-pivot générique: la description réaliste s'ouvre avec un terme générique car elle fonctionne exactement à l'inverse de la devinette. Elle pose le tout pour ensuite faire l'inventaire des parties: dénotation, puis amplification. Les exemples du fonctionnement type décrit par Hamon, dans un article d'ailleurs fondamental<sup>5</sup>, nous viennent aisément en mémoire. *L'Homme était beau à voir...* et suit la description fascinante du Survenant, nomenclature et prédication, chacun des éléments retenus constituant une partie de ce tout idéal qu'est *l'homme*, dans un univers paysan du moins, et tel que vu par une vieille fille *passée fleur; Claire Peabody chante, danse, s'écoule, moelleuse...* (**L'élan d'Amérique**) et les pages se succèdent, chaque phrase et chaque notation apportant une touche à la fabrication de ce personnage posé, complet et hermétique, dès les premiers mots de l'incipit: *Claire Peabody*.

*La jeune orpheline...* La description, au départ, fonctionne selon le modèle canonique, chacune des notations étant en quelque sorte le produit

de l'*anagrammisation du terme-pivot tout au long de la description*<sup>6</sup>. Cette description, en effet, **semble** incarner le modèle de type IV tel que dégagé par Ph. Hamon: la description où le terme-pivot ou thème introducteur entraîne une nomenclature prévisible complétée par une prédication elle-même tout à fait prévisible:

*L'auteur accepte ici une lisibilité maximale. Un (thème introducteur) déclenche l'apparition d'un lexique stéréotypé prédié par une série de termes également stéréotypés ou de clichés. (...) La description est très proche alors de la tautologie (information réduite, redondance des contenus, prévisibilité maximum), du pléonasme, ou du cliché (communication phatique)*<sup>7</sup>.

Effectivement, qui dit *jeune orpheline douée des plus belles qualités* dit nécessairement, à l'époque du roman du moins (1862) et dans la logique même du genre pratiqué, les valeurs privilégiées de la féminité jusqu'à tout récemment: **douceur**, **docilité**, compétence (potentielle) dans les **arts d'agrément** (avec juste ce qu'il faut de frivolité, de souplesse et de rythmes troubles connotés par la **danse**), fidélité indéfectible et constante, **affection**, **obéissance**... (les termes soulignés étant lexicalisés dans le texte). Chacun des termes découle nécessairement du pivot posé au départ; chacune des valeurs renvoie systématiquement à l'ensemble des autres et à chacune des autres (douceur implique affection qui implique obéissance qui implique agrément...); tout le texte fonctionne donc comme un système synecdochique cohérent qui, à chacune de ses étapes, surdétermine la signification visée et redouble la portée des signes. Il s'agit, en somme, d'un système parfaitement redondant.

Jusqu'au dernier mot. Celui-ci, plutôt que de clore la description, la fait éclater. Voici une *jeune orpheline, douée des plus belles qualités*, incarnation exemplaire de *son sexe*, en acte ou en puissance (*elle eût pu sans doute devenir experte...*): la *parfaite amie*, tout compte fait. Or la formule finale, englobante à souhait, qui ramasse toutes les autres valeurs non-dites mais postulées de la description (*et les autres qualités qui distinguent...*), qui reprend le terme général initial (*qualités*) que la description s'était chargée de préciser par son mouvement constant d'amplification (les «qualités» qui sont douceur, docilité, etc.), qui semble donc venir boucler la boucle par la répétition (*les plus belles qualités, dont a, b, c... et les autres qualités...*) et conclure provisoirement et arbitrairement le topos (provisoirement et arbitrairement car les **autres** qualités qui distinguent..., libre à chacun de les suggérer, et pourquoi s'arrêter maintenant?), la formule finale, donc, qui devrait mettre un «terme» (un mot et une fin, un mot qui serait la fin) à ce déroulement jusqu'alors sans surprises, introduit non pas un équivalent sémantique de «jeune orpheline + précisions», mais un «chien». Remplaçons le «chien» par un synonyme de «jeune orpheline» qui intégrerait les éléments de la description (jeune orpheline + qualités); par exemple, «la jeune fille de cœur», ou «le sexe faible», ou «le beau sexe», ou «la compagne de l'homme», ou simplement «la femme»: «et les autres qualités qui distinguent la femme». La description, parfaitement tautologique (X, composé de a, b,

c... constitue bien X), serait alors parfaitement descriptive, car redondante: toute description, même la plus poétique, spécialisée ou hermétique, étant à notre avis tautologique, du moins rétrospectivement. Redondante, donc, mais *après* avoir accompli son circuit (on ne saurait être redondant avant), informant le lecteur par une explicitation du terme-pivot.

Mais le «chien» vient clore le mouvement plutôt que la «femme». L'effet de surprise est réel. Pour le lecteur qui n'a pas lu le roman de Gérin-Lajoie, évidemment: le chien risque alors d'être un élément proprement scandaleux; à moins que l'ignorance du contexte et de l'auteur l'engage à lire dans cette description une intention ironique, ou légèrement surréaliste, ou à y voir un extrait d'un discours polémique (d'un pamphlet féministe, par exemple). Complètement isolée, cette description recèle des virtualités nombreuses. Mais même le lecteur de **Jean Rivard** qui sait que le narrateur ne décrit pas une jeune fille est fortement surpris par le procédé utilisé. Il s'agit de la description d'une *ourse*, apprivoisée par Pierre Gagnon, le compagnon du protagoniste Jean Rivard. Pour décrire cette ourse, le narrateur se réfère au chien. La démarche, vraisemblablement, est tout à fait logique. Puisque la familiarité avec les ours ne constitue pas l'horizon d'attente des lecteurs de romans, même au Canada au XIX<sup>e</sup> siècle, la comparaison implicite fait voir l'inconnu (l'ours) en faisant appel au connu, les qualités du chien, familières à chacun et d'ailleurs bien décrites en littérature depuis Homère; la démarche est aussi tout à fait conforme aux exigences internes de la comparaison simple: le rapport de contiguïté, indispensable à une comparaison réaliste, entre chien et ours — le bestiaire — étant évident. Mais pour en arriver aux qualités du chien, le narrateur se livre à une description qui, à chacune de ses étapes, depuis le pivot initial jusqu'au terme ultime exclusivement, dénote la femme et connote une relation fortement érotisée avec cette femme. Relation érotisée d'une nature particulière, tout entière axée sur la soumission et la servilité devant un «maître». Une «orpheline», en effet, c'est-à-dire une femme, mais dépendante, seule, faible; et ici jeune en plus, et soumise, et douce, présente jour et nuit, dans la forêt, à la rivière... Les qualités du chien ne sont siennes, en somme, que rétrospectivement, par la médiation des «qualités» d'une féminité docile, et par effet de surprise!

À la réflexion, certes, et abstraction faite du circuit de ce texte descriptif, en particulier de son **terminus ad quem**, l'assimilation de l'ourse à une femme ne devrait peut-être pas trop nous surprendre. L'anthropomorphisation de l'ours est en quelque sorte normale: il s'agit de l'animal qui, avec le singe, ressemble le plus aux humains. Sa capacité de s'asseoir et en particulier de marcher sur ses pattes arrières ont conduit à de nombreuses analogies. Analogies qu'on retrouve souvent dans les contes populaires<sup>8</sup> et qui ont laissé de nombreuses traces dans la mythologie. L'ours, par exemple, est intimement lié au culte d'Artémis et au récit d'Iphigénie<sup>9</sup> et les cas de thériomorphisme sont assez fréquents<sup>10</sup>.

Ceci dit, la fascination provoquée par cette description ne s'estompe pas pour autant. Tirée d'une œuvre qui se veut d'un réalisme documentaire et qui refuse même le terme de «fiction», elle adopte le fonctionnement

classique de la description réaliste mais pour le subvertir subrepticement. Elle fonctionne comme une énigme et se révèle, à la lecture, tout le contraire d'un discours transparent, malgré les prétentions de l'auteur et le jugement de la plupart des critiques<sup>11</sup>. L'ourse de Pierre Gagnon, en somme, soulève plusieurs questions et pas seulement pour le plus grand profit des freudiens et des féministes.

\*  
\* \*

À quoi sert cette ourse? *À quoi cela sert-il?* pour reprendre la question fondamentale posée par G. Genette dans son analyse de la vraisemblance<sup>12</sup>. Quelles sont les fonctions de cet animal, qui surgit avec fracas du hors-texte, mettant en danger la vie du héros, occupe le devant de la scène pendant quelque temps, puis retourne au hors-texte, mais en douce, cette fois, sans bruit et sans se faire remarquer: qui, de fait, sort littéralement du roman en dansant? L'intrusion de l'ourse dans le roman est amplement motivée et de diverses façons; sa sortie, aucunement. L'arbitraire de direction, propre à tout récit, atteint ici son degré ultime: ce «personnage» disparaît tout simplement, sans explication. Il n'en sera plus question après ses premiers pas dans le monde; la jeune orpheline passe imperceptiblement de l'état de débutante (prononcer ici à l'américaine, car le mot a son sens anglais) au néant: ses premiers pas dansants seront ses derniers. Le contraste puissant entre son entrée fracassante et sa disparition immotivée laisse songeur et rend encore plus pressante l'interrogation sur ses fonctions. Elle n'est là que pour permettre autre chose, moyen d'une fin, mais laquelle?

Lesquelles, plutôt, car ses fonctions semblent multiples. Multiples et recoupant les divers aspects du récit. S'il est possible de distinguer un certain nombre de fonctions à une description<sup>13</sup>, les fonctions de l'ourse, dont la présence dans le roman n'est pas simplement descriptive, exigent, pour être élucidées, un éclairage multiple. Grossièrement, et sans attacher une importance indue aux termes, disons qu'il semble possible de distinguer, outre la fonction diégétique de l'ourse, des fonctions constructive, symbolique et idéologique, cette dernière elle-même polysémique, et s'appuyant sur les précédentes.

Mais il importe d'abord, avant d'analyser ces fonctions, de fixer avec précision le parcours de l'ourse dans le texte. Le chapitre XVI de **Jean Rivard, le défricheur** lui est entièrement consacré. Jean Rivard, pendant ses travaux de défrichage, est attaqué par une ourse rendue agressive par la présence de ses deux oursons. Il pense en mourir, quand au dernier instant son engagé le secourt:

*Cependant l'implacable animal avait résolu d'en finir; il fit un nouveau bond mieux dirigé que les autres, et Jean Rivard sentit s'enfoncer dans ses deux bras les cinq ongles durs et crochus de chacun des pieds de devant de l'animal; il n'eut pas le temps de se retourner, il roula par terre sous le ventre de l'animal... C'en était fini... (...)*

*Il allait mourir... quand tout à coup un bruit de pas se fait entendre dans les broussailles, et une voix essoufflée s'écrie avec force:*

*Tonnerre d'un nom! Puis au même moment un coup de hache appliqué adroitement et vigoureusement sur la tête de l'ourse, lui sépare le crâne en deux...*

*C'était Pierre Gagnon qui venait de sauver la vie à son jeune maître.*

(p. 91)

Après les larmes et effusions de part et d'autre, Pierre Gagnon tue également le premier ourson et décide d'adopter le second:

*L'autre, qui était plus petit et ne paraissait pas s'apercevoir de ce qui se passait, s'approcha tout doucement de sa mère étendue et dont le sang coulait sur le sol; il la flaira, puis relevant la tête, il poussa plusieurs petits hurlements ressemblant à des pleurs.*

*Cette action toucha le cœur de Pierre Gagnon. « Ce petit-là, dit-il, possède un bon naturel, et puisque le voilà orphelin, je vais, si vous le voulez, en prendre soin et me charger de son éducation.»*

(p. 92)

Très tôt, toutefois, Pierre Gagnon s'aperçoit que cet orphelin est une orpheline. Il la baptise du nom de *Dulcinée* (car il apprécie les aventures de Don Quichotte), et s'y attache avec force, *tant ce pauvre cœur humain a besoin de s'attacher* (p. 94). Il s'en occupe avec un zèle infatigable et *il lui prit même fantaisie d'instruire sa jeune pupille et de l'initier aux usages de la société* (p. 94):

*Peu à peu, à force de patience et de soin, il habitua Dulcinée à se tenir debout, et enfin à danser au son de la **bombarde**. Ce fut une grande fête le jour où il réussit à lui faire faire quelques pas cadencés, et s'il en avait eu les moyens il eût sans doute donné un grand bal ce jour-là.*

(p. 94)

Ce chapitre se termine finalement avec la description de la *jeune orpheline* déjà citée.

Celle-ci ressurgira à la fin du **Défricheur** (chapitre XXIV et XXV) au moment du mariage de Jean Rivard. Elle sera invitée à la noce comme compagne de son maître. En effet, Pierre Gagnon, invité par Jean Rivard, semble insister pour se faire accompagner:

*Mais il ne voulait pas partir sans se faire suivre de sa gentille Dulcinée qui n'aurait supporté que très difficilement l'absence de son maître. Pierre Gagnon d'ailleurs était fier de son élève et ne voulait pas manquer une aussi belle occasion de produire dans le monde.*

(p. 163)

Au mariage, il la produit donc :

*Notre ami Pierre Gagnon qui, depuis surtout qu'il avait sauvé la vie à son jeune maître, était le favori de la famille Routier aussi bien que de la famille Rivard, prit part comme tous les autres aux danses et aux chansons. Il réussit même, dans le cours de la soirée, à faire faire, au son de sa **bombarde**, quelques pas cadencés à sa gentille Dulcinée, au grand amusement de toute la réunion.*

(p. 171)

Après ces *quelques pas cadencés*, la Dulcinée disparaîtra pour toujours, se néantisant dans un hors-texte dont elle n'avait surgi que le temps d'un fugitif automne. Est-elle retournée à *Louiseville* pour continuer à partager la vie des défricheurs? A-t-elle été rendue à la forêt? A-t-elle vécu une heureuse vieillesse près de son maître? Fut-elle transformée en jambons et pelisse comme sa mère? Tout est possible car le texte est muet.

La durée de la production de l'ourse dans le monde du roman, toutefois, est suffisante pour montrer l'importance de son rôle. Les quelques passages cités montrent bien qu'une première fonction pourrait être qualifiée de diégétique. Cet ourson (ou son frère) est immédiatement responsable du danger que doit affronter Jean Rivard. N'eût été la présence des oursons, Jean Rivard n'aurait jamais été attaqué. Pendant un long moment se déroule un jeu angoissant au cours duquel l'ourse, peu féroce de nature — le narrateur prend bien soin d'y insister — surveille alternativement ses petits et cet intrus :

*[Jean Rivard] se croyait déjà sauvé, lorsqu'un des malheureux oursons, voulant probablement jouer à s'amuser comme font la plupart des petits des animaux, s'avisa de courir vers lui. De suite la mère leva la tête en poussant un hurlement affreux qui retentit dans la forêt comme un immense sanglot, et d'un bond se lança vers Jean Rivard...*

(p. 90)

L'ourson est donc partie intégrante d'une des seules séquences palpantes et réellement dramatiques du roman, qui sert non seulement à montrer les dangers réels que court le héros dans sa lutte contre la forêt, mais aussi à illustrer son courage, sa fortitude (sa décision de vendre chèrement sa vie, armé d'un seul couteau) et la vive affection dont il est entouré (Pierre Gagnon, après avoir sauvé son maître, *pour la première fois de sa vie, se mit à pleurer comme un enfant* — p. 92). Puisqu'il affronte de tels dangers, Jean Rivard est réellement un héros. Et puisqu'elles incarnent un tel danger, l'ourse et ses petites (ou petits) ont une fonction importante dans la structure de fonctionnement du récit. Ces animaux menacent le héros, font rebondir l'action et occasionnent un combat dont il sort victorieux mais de justesse<sup>14</sup>.

La fonction constructive de la séquence de l'ourse, toutefois, nous semble encore plus importante que cette fonction diégétique. L'ourse est un « effet de réel », dont la présence sert à signifier la véracité de l'œuvre. Dans un roman québécois ou américain du XIX<sup>e</sup> siècle, qui se déroule en pleine nature, il est normal et prévisible de rencontrer un ours (de sexe indéterminé). L'ours est un animal plutôt commun, peu craintif et donc apte à être approché par un promeneur; de plus il est très souvent apprivoisé. Gérin-Lajoie, d'ailleurs, précise dans une note que les efforts de Pierre Gagnon pour initier sa Dulcinée « aux usages de la société » ne sont pas inédits :

*J'ai lu quelque part qu'un cultivateur anglais du Haut-Canada avait réussi à perfectionner l'éducation d'une jeune ourse au point qu'elle se présentait très-bien dans un salon, et qu'elle recevait, avec sa maîtresse, quand cette dernière avait des visites*<sup>15</sup>.

(p. 94, note)

Ainsi, doublement, la présence de l'ourse affirme la vérité du roman, c'est-à-dire sa teneur documentaire et, par voie de conséquence, la validité de son discours. L'ourse représente le « réel », renvoie immédiatement au référent, la réalité canadienne de l'époque (et, en dernière analyse, tout se tenant dans un roman, à la seule façon de se tailler une place dans cette réalité: suivre l'exemple de Jean Rivard); l'ourse, de plus, est l'occasion d'une affirmation métatextuelle, une note, qui au-delà du **contenu** des informations présentées, sert surtout à affirmer que **tout**, ici, est vrai. Que nous sommes en présence d'un discours sérieux, autoritaire, qui n'invente rien. Le lecteur distrait qui aurait pu se croire devant des intermèdes (intermède romanesque, c'est-à-dire aventureux et palpitant lors de l'attaque; puis intermède comique, lors du dressage), se voit en quelque sorte rappelé à l'ordre. Cette séquence dramatique et ses suites quelque peu légères sont la vérité, et conformes à la réalité, au référent nord-américain. L'ourse répond à ce que les sociocritiques appellent l'horizon d'attente du lecteur québécois du temps, c'est-à-dire ce que le narrateur conçoit comme étant su ou connu par son lecteur. Mais puisque Gérin-Lajoie n'est pas auteur à se satisfaire d'un énoncé quand deux sont possibles, le métatexte, la volonté de signifier explicite, vient relayer l'épisode et répète au lecteur ce qu'il avait déjà vu ailleurs dans le roman mais risquait d'oublier ici, distrait par le caractère anecdotique de l'ensemble: ceci, comme tous les autres détails de l'œuvre, est strictement vrai.

Les effets subtils de cet horizon d'attente apparaissent plus clairement lorsque l'on compare, à la manière toute informative de Gérin-Lajoie, un texte contemporain, écrit par un Français pour un public français, et que d'ailleurs Gérin-Lajoie a pu lire. Alexis de Tocqueville, lors de son voyage en Amérique, passera *quinze jours dans le désert*, c'est-à-dire dans les forêts quasi inhabitées du Michigan. Après une longue journée de marche forcée dans les bois, il fera lui aussi la rencontre d'un ours:



*Bientôt en effet les aboiements des chiens firent retentir le bois et nous nous trouvâmes devant une log-house dont une barrière seule nous séparait. Comme nous nous préparions à la franchir, la lune nous fit apercevoir de l'autre côté un grand ours noir qui debout sur ses pattes et tirant à lui sa chaîne indiquait aussi clairement qu'il le pouvait son intention de nous donner une accolade toute fraternelle. « Quel diable de pays est ceci, dis-je, où l'on a des ours pour chiens de garde. — Il faut appeler, me répliqua mon compagnon. Si nous tentions de passer la barrière, nous aurions de la peine à faire entendre raison au portier. » Nous appelâmes donc à tue-tête et si bien qu'un homme se montra enfin à la fenêtre. Après nous avoir examinés au clair de la lune: « Entrez, Messieurs, nous dit-il. Trinc, allez vous coucher. Au chenil, vous dis-je. Ce ne sont pas des voleurs. » L'ours recula en se dandinant et nous entrâmes<sup>16</sup>.*

À leur retour de Saginaw quelques jours plus tard, Tocqueville et Beaumont recevront un tout autre accueil de l'ours: *Cette fois l'ours nous accueillit comme de vieux amis et ne se dressa sur ses pieds que pour célébrer sa joie de notre heureux retour.*<sup>17</sup>

*Quel diable de pays est ceci!*, s'exclame le sociologue français, tout surpris de l'usage des ours qu'on peut y faire. L'écrivain québécois, au contraire, et son lecteur, trouvent tout normal qu'on y tue des ours, qu'on y adopte des oursons et qu'on prenne même fantaisie de les instruire, quitte à rappeler, par une note, les précédents historiques si l'instruction va au-delà de la simple cohabitation pour aborder « les usages de la société ». Une ourse qui sait danser, dans un roman où même le protagoniste ne le peut pas<sup>18</sup>, cela justifie certes une note d'explication.

Ainsi l'ourse, au-delà de sa fonction dans l'affabulation (confirmation du statut du héros), au-delà de ses effets comiques et distrayants, sert aussi à construire et valider le discours du roman. Elle dit, d'une autre façon mais tout autant que d'autres séquences du roman, ce que l'auteur ne cesse de répéter: voici la vérité. Cette œuvre, qui n'est qu'une *histoire simple et vraie* (Avant-propos), qui *n'est pas un roman* (Avant-propos), qui s'applique *avec un soin scrupuleux, au risque même d'ennuyer les lecteurs frivoles, à ne rien dire qui ne fût strictement conforme à la réalité* (Préface à l'édition de 1874), qui refuse les *aventures merveilleuses* (Avant-propos), qui cherche moins à *amuser le lecteur frivole que d'offrir quelque utile enseignement* (Préface à **Jean Rivard, économiste dans le Foyer Canadien**, 1864), qui affirme donc constamment et par tous les moyens (préface, notes, notices, parenthèses, interventions d'auteur...) son sérieux et sa volonté pédagogique, ne saurait présenter un épisode dont la signification échappe à l'effet d'ensemble: l'ourse signifie le référent et, en dernière analyse, la vérité du discours.

Mais ce discours, tout vrai soit-il, que dit-il au juste par l'entremise de l'ourse? Plusieurs choses, en réalité, qui relèvent de l'idéologie et dont l'accumulation aurait certes provoqué d'autres cris de surprise de la part de Tocqueville, émerveillé par la polyvalence des ours en Amérique.

L'ourse — cela est bien évident dans la description de la *jeune orpheline* — est tout d'abord le lieu symbolique d'un discours érotique occulté par ailleurs. Elle est la *pupille* (p. 94) de Pierre Gagnon, mais seulement parce qu'il a tué sa mère. Les phantasmes du rapt, de l'enlèvement avec violence, effleurent à la surface du texte. Cette *mineure* détournée, sera choyée, gâtée, instruite avec patience dans le but d'en faire une parfaite amie (*il réussit parfaitement toutefois à s'en faire une amie qui ne l'abandonnait ni jour ni nuit... p. 95*). S'il la baptise *Dulcinée*, sans doute est-ce parce que les aventures de Don Quichotte l'amuse follement, mais en-deça de l'intention comique visée, le signifié reste: une Dulcinée est une bien-aimée, celle qui inspire une passion, quelque peu ridicule par ses travers, quelque peu déconcertante par son inadéquation, mais authentique néanmoins. Le cœur *touché* (p. 92) dès la première rencontre, Pierre Gagnon s'attachera vivement à l'orpheline et se l'attachera avec adresse.

La portée érotique de cette relation ressort encore davantage si on la rapproche d'une autre relation de Pierre Gagnon avec un animal. La Dulcinée en réalité remplace cet autre animal aimé avec passion *quoiqu'elle fut loin d'être aussi gentille, aussi élégante que le charmant petit écureuil dont il déplorait encore la fuite, et dont l'ingratitude ne pouvait s'expliquer, il s'y attacha cependant avec le même zèle, tant ce pauvre cœur humain a besoin de s'attacher.* » (p. 93-94) Cette première relation trace nettement les modalités de l'affection de ce personnage lorsqu'il jette son dévolu sur un être. D'abord le rapt, puis les cajoleries:

*Pierre Gagnon, sans être amoureux à la façon de son jeune maître, avait aussi contracté un vif attachement pour un charmant petit écureuil qu'il élevait avec tous les soins d'une mère pour son enfant. La manière dont ce petit animal était tombé entre ses mains est assez singulière. Peu de temps après son arrivée dans la forêt, Pierre avait aperçu à une courte distance de la cabane, une écureuil femelle descendant d'un arbre avec ses petits qu'elle avait déposés sur les feuilles mortes, dans le but sans doute de leur apprendre à jouer et à gambader: notre homme s'étant approché pour être témoin de cette scène d'éducation domestique, la mère effrayée s'était aussitôt emparé d'un de ses petits et l'avait porté dans la plus proche enfourchure de l'arbre, mais avant qu'elle fut revenue pour sauver son autre enfant, Pierre s'en était emparé et l'avait emporté à l'habitation, malgré les cris d'indignation et de détresse de la pauvre mère.*

*On ne saurait croire tout le soin que se donna notre rustique défricheur pour élever et civiliser ce gentil petit animal.*

(p. 40-41)

La description de l'animal et les attentions de Pierre connotent nettement le regard et l'attitude d'un amant:

*Il était si docile, si candide, si éveillé, si alerte, ses petits yeux brillants exprimaient tant d'intelligence, il était d'une propreté si exquise, et paraissait si beau, quand s'asseyant sur ses pieds de derrière il relevait sa queue vers sa tête, que Pierre Gagnon passait des heures à l'admirer, à jouer avec lui, à caresser son pelage soyeux. S'il arrivait que le petit animal fût moins gai, moins turbulent qu'à l'ordinaire, ou qu'il refusât de manger, notre homme en concevait la plus vive inquiétude et n'avait de repos que lorsqu'il le voyait reprendre sa vivacité accoutumée.*

(p. 41-42)

Dans les deux cas, donc, l'animal est orphelin, mais suite à l'intervention brutale du ravisseur. Si Pierre Gagnon prodigue à l'écureuil *tous les soins d'une mère pour son enfant*, selon l'affirmation du narrateur, la description de son action et de ses attitudes évoque davantage pour le lecteur le vécu d'un amant : il admire et il caresse, pendant des heures, un être « gentil » et qui se prête docilement à toutes ses attentions.

Cette attitude est d'autant plus significative qu'elle contraste nettement avec la représentation de l'amour dans ce roman. Jean Rivard aime Louise Routhier mais cet amour est épistolaire, distant, désincarné ; Gustave Charmenil, son ami qui se désole à la ville, rêve à de nombreuses jeunes filles, mais sans les approcher, sans leur parler, encore moins les toucher. Il est même d'un appétit débordant à cet égard, comme en témoignent abondamment ses lettres (*je suis déjà depuis ce temps-là devenu successivement admirateur de plusieurs autres jeunes beautés ; de fait, je me sens disposé à aimer tout le beau sexe en général* — p. 227). Mais la femme reste un être inaccessible. Soit par un effet de distance physique ou de barrières sociales (Gustave, sans le sou, admirant des demoiselles du grand monde), soit parce qu'elle n'est pas femme, en réalité, mais ange ou enfant, donc intouchable par essence<sup>19</sup>. Lorsque finalement Pierre Gagnon délaissera les bêtes, se tournera vers les femmes et décidera d'épouser Françoise, la bonne des Rivard, ce sera sans passion, et sans manifester l'attachement vif et constant qu'il avait pour les orphelines enlevées de force auparavant. La femme ne sera pas pour lui un objet de passion mais tout prosaïquement une compagne avec qui travailler et jaser :

*Il n'avait pas eu l'imagination faussée ou exaltée par la lecture des romans. (...) Il se représentait une femme, non comme un ange, une divinité, mais comme une aide, une compagne de travail, une personne disposée à tenir votre maison, à vous soigner dans vos maladies, à prendre soin de vos enfants, lorsque le bon Dieu vous en donne.*

(p. 209)

*... si j'avais une femme, ça m'aiderait joliment pour faire le jardinage et engerber, sans compter que ça serait moins ennuyant de travailler à deux en jasant que de chanter tout seul en travaillant...*

(p. 214)

La passion pour la femme peut difficilement s'étaler dans un tel roman. La morale de l'époque ne l'aurait guère accepté, sans doute, mais c'est surtout le roman lui-même, sérieux et discursif, réaffirmant constamment sa volonté pédagogique (comment réussir dans la vie), qui évacue soigneusement la passion, facteur impondérable. Le mariage est chose sérieuse, raisonnable, sans passion. Le contrat de mariage de Jean Rivard avec Louise Routhier est signé la veille du mariage et il fixe en termes très précis la **valeur** de la jeune fille: en argent (six cents francs)<sup>20</sup>, en biens (*une vache, deux mères moutonnes, dix poules, un lit garni, une armoire, un rouet, sans compter le trousseau...*), et en *habitudes d'industrie, d'ordre et d'économie* (p. 165). La valeur **précise** de Jean Rivard avait été fixée exhaustivement dans les pages précédentes. Jean Rivard **contracte** donc un mariage de raison (*unis par les liens d'une affection réciproque, parfaitement assortis sous le rapport de la fortune, de l'intelligence et de la position sociale* — p. 183), ainsi que Pierre Gagnon (*je veux me marier suivant mon rang* — p. 215). Gustave Charpenil, lui, peut bien batifoler: ce ne sont que rêves d'un oisif, tenu à distance des femmes et qui d'ailleurs n'a aucun espoir de se marier, puisqu'il est privé de toute situation et n'a donc rien à offrir.

Ainsi, puisque la femme est l'objet d'une quête sérieuse, sans fantaisie et sans romantisme, dont tout irrationnel est banni, la passion réaffirme ses droits par le biais des affections de Pierre Gagnon pour les bêtes. Il fabrique des orphelines, qu'il peut ensuite choyer à volonté. L'animal est érotisé. Toutefois, par un curieux et juste retour, la femme, lorsqu'elle devient l'objet d'une vision érotique, est animalisée. Jean Rivard, réfléchissant à la possibilité de construire une maison avant la fin de sa deuxième année dans les bois et de se marier plus tôt que prévu, sent son cœur battre avec force et visualise tout naturellement sa fiancée comme un oiseau à capturer:

*De toute cette série de considérations à une idée encore plus ambitieuse et riante, il n'y avait qu'un pas. Une fois la cage construite, ne fallait-il pas un oiseau pour l'embellir et l'égayer? Et cet oiseau se présentait à l'imagination de notre héros sous la figure d'une belle et fraîche jeune fille aux yeux bleus que nos lecteurs connaissent déjà.* (p. 148)

Animal féminisé, femme animalisée: le procès est inversé mais les termes sont les mêmes et la signification demeure inchangée. L'érotisme ne saurait se manifester que voilé et médiatisé.

\*  
\* \*

Ce discours érotique est fascinant, mais il reste — il faut l'admettre — plutôt banal: monnaie courante dans notre société où le rôle de suppléance des animaux domestiques (ou domestiqués) est bien connu. Chaque société a ses refoulements et celui du sexe — jamais complet, jamais réussi — est constant dans la nôtre. De même que les nombreux avatars de ce refoulé qui ressurgit toujours. On l'a bien montré d'ailleurs dans le cas d'autres œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle québécois: **Angéline de Montbrun** en particulier<sup>21</sup>.

Que l'ourse soit le lieu d'un discours érotique ne saurait donc trop nous surprendre<sup>22</sup>. Ce qui étonne davantage, toutefois, est la signification politique qui se dégage de ce discours. Les relations troubles de Pierre Gagnon avec les bêtes ne sont que l'occasion de réaffirmer avec évidence la hiérarchie sociale dans le roman. Le cloisonnement des classes qui est constant dans l'œuvre éclate ici vivement sous forme de parodie de l'amour «aristocratique».

Jean Rivard, le héros doué de toutes les qualités, aime tendrement Louise Routhier, également bénie des dieux. Le récit de leur amour occupe une place importante dans le premier volet du diptyque. C'est pour fonder famille, pour s'unir à cette jeune fille estimable et s'installer dans la vie, que Jean Rivard s'impose les pires sacrifices: l'isolement, un travail ardu, les soucis de tous ordres. Parallèlement à cet amour vertueux et sage, les aventures de Gustave Charmenil constituent à la fois un discours d'accompagnement et un contraste éloquent. Car les lettres de Gustave ne constituent pas simplement une mise en valeur, par effet de contraste, de la vie et de l'amour de Jean. Par son insistance sur ses déboires sentimentaux, Gustave répond directement aux attentes du public qui exige de telles aventures dans un roman. Gérin-Lajoie, qui connaît ses lecteurs/lectrices et qui sait qu'il doit ménager les goûts de son public, fait la large part à cette dimension dans le *Défricheur*. Le métatexte peut bien revenir constamment sur les «faiblesses» du roman sur ce plan spécifiquement «romanesque», il n'en demeure pas moins que le premier volet de *Jean Rivard* répond largement aux attentes de ce public (tout en prétendant le frustrer)<sup>23</sup>.

Face à ces deux formes socialement valorisées de l'amour — forme valorisée par l'auteur, dans un cas (Jean Rivard et Louise Routhier), forme valorisée par la jeunesse urbaine, les *jeunes et belles citadines*, les *jeunes élégants* de l'Avant-propos, dans l'autre (les aventures de Gustave Charmenil) — Pierre Gagnon incarne une forme tout à fait bouffonne. La disposition des séquences amoureuses qui le concernent insiste sur la dimension comique ou dérisoire de son affectivité. Il est question de l'écureuil, par exemple, à trois reprises dans le roman. La première fois, aussitôt après qu'il est fait état des rêveries amoureuses de Jean Rivard et des pensées, souvent liées à Louise, qu'il consigne dans son journal: *Pierre Gagnon, sans être amoureux à la façon (nous soulignons: il est amoureux, mais d'une autre façon dégradée) de son jeune maître, avait aussi contracté un vif attachement...* (p. 40). La deuxième mention intervient aussitôt après la longue conversation sur les amours de Jean Rivard, alors que Pierre cherche à le rassurer qu'il ne perdra pas la belle Louise aux mains d'un autre prétendant. Cette discussion sur l'amour inquiet et la frivolité des femmes entraîne le propos suivant: *Mais n'oublions pas de consigner ici une perte lamentable que fit notre ami Pierre Gagnon...* (p. 54). En somme, les femmes sont frivoles; son écureuil abandonne donc Pierre et celui-ci adopte l'attitude de l'amoureux délaissé: il est triste, chagriné, silencieux. *Son silence inusité disait éloquemment le deuil de son âme et toute la profondeur de son chagrin* (p. 54). Ainsi, ses pensées moroses sont l'étroit pendant de celles de son maître. La dernière mention de l'écureuil se produit au moment du dressage de la Dulcinée pour opposer l'animal charmant mais ingrat qu'est l'écureuil à

l'ourse, moins gentille, moins élégante, mais indéfectiblement fidèle. Pierre se rabat, en somme, sur un attachement plus conforme à ce qu'il est.

Car cela est constant dans le roman: Pierre est *gros*. Il est fort, vigoureux, puissant, d'une gaieté *burlesque et bruyante* (p. 183), *brave et rustique* (p. 163), un *enfant du peuple* (p. 31) qui parle, chante et rit sans arrêt. *Ses propos comiques, son gros rire jovial, souvent à propos de rien, servaient à égayer Jean Rivard* (p. 30). Son rire est *gros*, ses gaietés sont *grosses* (p. 45), ses colères sont *grosses et terribles* (p. 287, 303). Ses amantes, supposées (la *grosse Henriette Landry*-p. 87) ou symboliques (la *Dulcinée*), sont donc à l'avenant.

Ces amours burlesques du serviteur, doubles parodiques de celles du maître, sont le prolongement de toute une tradition littéraire, cela va de soi. L'intertextualité joue ici son rôle. Les lectures et la formation toute classique de Gérin-Lajoie seraient à évoquer. Que l'on songe, par exemple, aux amours des serviteurs et servantes dans les comédies de Molière et à leur fonction de dédoublement comique des déboires amoureux des jeunes premiers. Mais le Canada français n'est pas la France, le XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas l'Ancien régime, la société canadienne n'est pas l'Europe féodale; Jean Rivard et Pierre Gagnon ne sont pas un jeune noble (ou un riche bourgeois) et son serviteur, mais bien le fils d'un cultivateur, simple colon, et son homme engagé, tous deux issus du même petit village laurentien, tous deux menant la même existence, partageant la même cabane, faisant les mêmes travaux, mangeant à la même table rustique. Et pourtant, quelle distance entre eux, quelle conscience de classe, constamment réaffirmée par le narrateur, soutenue avec morgue par les protagonistes, assumée pleinement par le serviteur lui-même.

Jean Rivard sera toujours *mon bourgeois, mon empereur* pour Pierre Gagnon qui s'affuble toutefois volontiers du nom de Sancho Panza — se donnant spontanément un rôle burlesque — et qui ne prétendra jamais au rang de son jeune maître, le vénérant littéralement, tout heureux d'être son cocher occasionnel (p. 306) après avoir été son serviteur. Jean Rivard, quant à lui, est d'une condescendance sans failles à l'égard de son serviteur, pourtant plus âgé que lui, appelant *bavardage* (p. 153) ses propos imprégnés de bon sens, écoutant d'une oreille amusée ses projets de mariage (p. 213s.), le tutoyant quand l'autre le vouvoie (p. 53-54 et *passim*), l'encourageant *paternellement* dans ses projets d'indépendance (p. 115); Jean Rivard se conçoit essentiellement comme étant d'une autre nature. Parce que Pierre Gagnon est du peuple et non-instruit, il serait incapable de sentiments élevés, ignorant des réalités de l'amour, inapte à s'élever au-delà des grosses gaietés (*Tu es bien heureux, toi, de badiner de tout cela. Si tu savais pourtant combien c'est triste d'être amoureux... p. 51*). Gustave Charpenil, l'égal, lui, de Jean Rivard, a même une phrase terrible pour exprimer cette supériorité «essentielle»:

*Je suis tellement dégouté de la vie que je mène, mon cher Jean, que si je me sentais la force physique nécessaire, je te prierais de m'adjoindre à ton Pierre Gagnon qui, d'après le portrait que tu m'en fais, est bien l'homme le plus complètement heureux qu'il soit possible de trouver. Où donc le bonheur va-t-il se nicher?*

(p. 64)

*Où donc le bonheur va-t-il se nicher?* Parce qu'il est sans instruction, Pierre Gagnon n'aurait pas le droit d'être heureux! Quel mystère que le bonheur soit le lot de ceux qui sont le moins en mesure de l'apprécier!

Le narrateur, quant à lui, renchérit volontiers sur cette conscience de classe. Dans ses descriptions des personnages, il insiste volontiers sur le fossé qui les sépare, ne reculant même pas devant les invraisemblances pour étoffer ce discours. Il est invraisemblable, par exemple, que Jean Rivard, fils de cultivateur, l'aîné de la famille, et qui, à dix-neuf ans, n'avait fait que cinq ans de collège, ignore tout de la fabrication du sucre d'érable et doive se le faire enseigner par son serviteur (p. 48); il est encore plus invraisemblable que ce jeune homme, membre d'une famille nombreuse (10 enfants), vivant au cœur d'une paroisse chaleureuse, ne sache aucune des chansons folkloriques et doive tout apprendre de son engagé (p. 115). Ces invraisemblances ne peuvent se comprendre que parce qu'elles répondent à une logique autre que la logique du référent: celle du discours idéologique qui veut que Pierre Gagnon soit l'homme du peuple, de la nature, habile et insouciant, l'éternel serviteur, même une fois ses engagements formels terminés, alors que Jean Rivard est l'homme supérieur, formé pour le commandement, initié à la culture savante mais coupé de la culture populaire. Pierre Gagnon est «l'enfant du peuple», ne demandant rien et reconnaissant de tout; Jean Rivard est le seigneur, qui paie des services et à l'occasion octroie des bontés.

La première scène de l'ours est fort révélatrice de cette opposition. Quand Pierre Gagnon sauve son maître, celui-ci, *se jetant au cou de son libérateur*, s'exclame: *Pierre, c'est à toi que je dois la vie! que puis-je faire pour te récompenser?* (p. 92). Cette interrogation ne laisse pas de surprendre, si on ne la rattache pas à l'idéologie aristocratique de l'œuvre. Jean parle immédiatement de récompense. Dans son esprit, un service se paie; et un service éclatant exige une «récompense». Les rapports maître-serviteur excluent donc une expression trop vague de gratitude (*c'est à toi que je dois la vie! je te serai éternellement reconnaissant!* ou *jamais je ne pourrai t'exprimer ma reconnaissance*), ou égalitaire (*maintenant, entre nous, c'est à la vie, à la mort!*), ou qui renverserait le rapport (*je te serai obligé pour toujours!*). La question de Jean maintient fermement la relation maître-serviteur: il offre de payer, immédiatement. En retour, dans la dialectique de ces rapports, le serviteur doit affirmer son désintéressement total:

*Ô mon cher maître, dit Pierre, les larmes aux yeux, puisque vous êtes encore en vie je suis bien assez payé. Tonnerre d'un nom! moi qui m'amusais là-bas à chanter bêtement, tandis qu'ici vous vous battiez contre un ours. Et dire que si j'étais venu cinq minutes plus tard... tonnerre d'un nom!... quand j'y pense!... Et Pierre Gagnon, pour la première fois de sa vie, se mit à pleurer comme un enfant.*

(p. 92)

Tout bonnement, et dans la logique de ce discours idéologique, le narrateur nous assure donc que Pierre Gagnon est profondément touché par l'invitation aux notes de son maître. Après deux ans de travail acharné, loin de tout, ce premier congé, cette première possibilité de retourner à son village, doivent être vus comme une marque de bonté: *Ce brave et rustique Pierre Gagnon, malgré sa froideur apparente, ressentait vivement ces marques de bonté* (p. 163). Cette gratitude, ce dévouement sans bornes, voire cette abnégation totale (*Mais son plus grand bonheur, son plus beau triomphe à ce brave serviteur était de parvenir à faire naître un sourire sur les lèvres de son jeune maître.* — p. 46), deviennent, à force d'être réitérés et à cause même de l'avalanche des superlatifs, fortement problématiques. Le discours idéologique, peu assuré et de mauvaise foi, cherche à s'imposer par la répétition et par l'emphase.

L'équivalent se retrouve certes dans d'autres œuvres de l'époque. Mais l'abnégation d'un Josée dans *les Anciens Canadiens* est justifiée par l'affabulation (description d'une société d'Ancien régime) sinon par l'idéologie professée de l'auteur (un seigneur, faisant l'apologie d'un régime qui vient d'être aboli dans la controverse). Ou encore, dans *Charles Guérin*, par exemple, l'idéologie aristocratique est ouvertement présentée, comme simple jugement sur la réalité sociale canadienne: ... *la noblesse professionnelle, née du peuple, et qui a succédé à la noblesse titrée*<sup>24</sup>. Dans *Jean Rivard*, toutefois, roman écrit par un fils de cultivateur, petit fonctionnaire, mettant en scène un fils de cultivateur, se taillant péniblement un domaine dans la forêt, l'idéologie aristocratique imprègne sournoisement tous les aspects du roman, même le bestiaire, et traverse un récit qui se veut tout entier au service d'une autre idéologie: celle de la colonisation. Jean Rivard, même pauvre colon, a des prétentions à la noblesse. Son engagé devient, dès la première journée en forêt, son *intendant* (*Aussi l'appelait-il complaisamment son intendant...* — p. 31); il baptise à volonté son domaine (Louiseville – Rivardville) et ses terres, c'est-à-dire celle dont il assure le développement; sa femme sera *châtelaine* (p. 156), *reine et maîtresse* (p. 180); et lui finalement devient le seigneur incontesté du lieu. Sa motivation première, d'ailleurs, était celle de se démarquer du fretin et de ne pas déchoir, de ne pas se *déclasser*: *Eh quoi! se disait-il, serai-je condamné à travailler comme journalier, comme homme de peine, dans les lieux mêmes où mon père cultivait pour son propre compte?* (p. 13) Pensée tellement insoutenable qu'elle le conduit même à envisager l'exil pour se soustraire à la honte.



On peut donc se surprendre qu'un sociologue aussi averti que Jean-Charles Falardeau affirme: *L'univers social que reconstitue Jean Rivard dans sa «république» est d'une homogénéité absolue. La vie rurale est de caractère fraternel*<sup>25</sup>. Qu'il y ait fraternité, affection, entraide, cela est indéniable. Mais homogénéité: aucunement<sup>26</sup>. À Rivardville, il y a un maître et des serviteurs, un empereur et des soldats, un propriétaire et des employés, un chef de file jouissant d'une autorité incontestée (Gendreau-le-Plaideux n'est qu'un ridicule repoussoir) et des gens qui le suivent. D'ailleurs, le narrateur lui-même reconnaît, dans son éloge de la paroisse canadienne, l'existence de classes sociales bien déterminées:

*Nulle part l'esprit de fraternité n'existe d'une manière aussi touchante que dans les campagnes canadiennes éloignées des villes. Là, toutes les classes sont en contact les unes avec les autres; la diversité de profession ou d'état n'y est pas, comme dans les villes, une barrière de séparation; le riche y salue le pauvre qu'il rencontre sur son chemin, on mange à la même table, on se rend à l'église dans la même voiture.* (p. 56)

Il y a donc fraternité et contacts fréquents mais qui n'effacent pas les différences de classes: ce sont, au contraire, précisément les **classes** qui sont en contact. Dans la première édition du roman, le narrateur précise d'ailleurs les classes en présence (prêtre, notaire, médecin, artisans, cultivateurs). Jean Rivard et Pierre Gagnon illustrent la nature particulière de ce contact: constamment ensemble et pourtant définitivement séparés par la conscience réciproque du fossé qu'a creusé entre eux l'instruction. Jean Rivard, qui a étudié au collège, appartient à l'élite, au même titre que l'avocat Gustave Charmenil et le prêtre Octave Doucet, ses confrères de classe.

Faut-il en conclure, à l'instar de Fernand Ouellet, que l'idéologie véritable des professions libérales de ces années est une idéologie d'Ancien Régime, idéologie réactionnaire et peureuse qui cherche à s'isoler dans les limites de la paroisse?

*En somme, les professions libérales se définissent inconsciemment comme une élite aristocratique dans une société hiérarchisée. Leur dessein véritable est de reconstituer, malgré les rationalisations issues des idéologies libérales et démocratiques, une société d'Ancien Régime sur les bords du Saint-Laurent. (...) De sorte qu'on assiste à la recherche, sous le couvert de la démocratie et d'aspirations libérales ayant un certain caractère authentique, d'un impossible isolement qui déboucherait sur la constitution d'une société féodale et théocratique*<sup>27</sup>.

**Jean Rivard**, sous prétexte de promouvoir le retour à la terre et la prise de possession du territoire, proposerait, en réalité, une nouvelle féodalité, se déployant dans les limites étroites de la *république* paroissiale? Sous couvert de démocratie fraternelle et de libéralisme économique, le roman serait une apologie ardente de l'homogénéité collective et de l'autoritarisme politique?

Nous voici loin de l'ourse bien léchée, semble-t-il? Et pourtant non. Car la piste de l'ourse dans ce roman conduit à ces interrogations. Et si l'étude seule du bestiaire ne permet guère de trancher ces problèmes, elle suscite, du moins, de nombreuses questions. Questions multiples qui indiquent clairement que ce roman, prétendument univoque, est à relire.

1. **L'ours et l'amateur des jardins** (VII, 10), où l'ours est l'image même de «l'ignorant ami» et du «mauvais raisonneur», utilisant un pavé pour tuer une mouche, écrasant du même coup la tête de son ami. Dans cette fable aussi l'ours est à «demi liché». Citons, également, pour mémoire, **L'ours et les deux compagnons** (V, 20), où le salut des chasseurs ne vient que de la lourdeur et de la sottise de leur «proie» (*Seigneur ours, comme un sot, donna dans ce panneau*).
2. Les auteurs classiques au sens restreint, ceux du XVII<sup>e</sup> siècle français (Racine, Molière, Fénelon...) et de l'antiquité gréco-romaine (Homère, Cicéron, Virgile...), mais les grands auteurs de son siècle aussi (Lamartine, Chateaubriand, Hugo, Madame de Staël...) et même quelques-uns du XVIII<sup>e</sup> siècle (Bernardin de Saint-Pierre, Montesquieu, Voltaire...). Sans compter les écrivains mineurs (pédagogues, moralistes, poètes) qu'il cite abondamment, de même que les philosophes et les sociologues (Platon, Leibnitz, Tocqueville...) de tout horizon. Un relevé systématique (Hubert Larocque, **Concordance de Jean Rivard**, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa, 1984) confirme les impressions de lecture: ce roman est d'une intertextualité foisonnante.
3. *Grâce au ciel, mon bonheur passe mon espérance s'écrie Jean Rivard, émerveillé par sa nouvelle fortune* (Antoine Gérin-Lajoie, **Jean Rivard, le défricheur (récit de sa vie réelle) suivi de Jean Rivard, économiste**, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 162.) Les raciniens auront difficilement reconnu le cri d'Oreste: *Grâce aux Dieux: mon malheur passe mon espérance* (**Andromaque**, v. 1614), bien que le narrateur nous assure, le plus sérieusement du monde: *Jean Rivard répétait souvent le vers du poète...* (p. 161). Gérin-Lajoie était excellent écolier et il s'amuse souvent à pasticher les classiques dans son œuvre. De nombreux exemples seraient à citer. Même la Bible y perd ses lettres, alors que l'auteur n'hésite pas à renverser les rapports conjugués pour les besoins de sa cause (comparer, par exemple, *la jeune fille quittera son père et sa mère...*, p. 181, à **Matthieu**, XIX, 5).
4. *Ibid.*, pp. 94-95. Dans la suite de cette étude, toutes les références au roman seront données sommairement, par une simple indication de page, immédiatement après la citation.
5. Philippe Hamon, «Un discours contraint», **Poétique**, 16, 1973.
6. *Ibid.*, p. 443.
7. *Id.*, «Qu'est-ce qu'une description?», **Poétique**, 12, 1972, p. 479.
8. Dans le recueil de Germain Lemieux, par exemple (**les Vieux m'ont conté: Contes franco-ontariens**, Montréal, Bellarmin/Paris, Maisonneuve et Larose, 20 t., 1974-1984), l'ours intervient assez fréquemment, en particulier sous le personnage de «Jean-de-l'Ours». Ce personnage tire son nom de sa force surhumaine (l'ours étant symbole d'une force capable de terrasser les géants) et, quelquefois, de son apparence (le personnage étant couvert de poils) ou de ses antécédents (élevé par une ourse jusqu'à l'âge de deux ans dans un cas — **Le fils de l'Ourse**, t. II — ou ayant un ours comme père, dans un autre — **Jean de l'Ours**, t. VII.) Mais l'ours est aussi un personnage dans plusieurs autres contes, vivant, parlant, agissant en homme; toujours à la frontière entre bestialité et humanité, toutefois, puisqu'il peut facilement, sur commande ou sur provocation, se retourner et dévorer l'homme.
9. Cf., Alexandre Haggerty Krappé, **Mythologie universelle**, Paris, Payot, 1930, p. 274.
10. *Ibid.*, p. 224.

11. Les jugements négatifs sur ce roman, représentant exemplaire du roman à thèse, plat et **univoque**, selon la plupart des critiques, sont très nombreux et trop connus pour qu'il soit nécessaire de les rappeler ici. R. Dionne, à la fin de son livre sur Gérin-Lajoie (**Antoine Gérin-Lajoie, homme de lettres**, Sherbrooke, Naaman, 1978), en fait largement état.
12. Gérard Genette, «Vraisemblance et motivation», **Communications**, no 11, 1968, p. 16.
13. Philippe Hamon, **Qu'est-ce qu'une description?**, *op. cit.*, p. 484, note 46.
14. Se livrant à une étude structurale du roman (dont le fonctionnement épouserait celui du conte merveilleux), Martin Dubé hésite sur la classification de cette séquence: *mini-séquence Pr<sup>6</sup>-Rs<sup>9</sup> du modèle de Propp (POURSUITE du héros par un agresseur — SECOURS apporté au héros)* ou simple *partie du combat* (fonction H), tout en penchant pour la seconde classification (Martin Dubé, **Jean Rivard, le défricheur**: récit de la vie réelle?, **Incidences**, Nlle série, vol. IV, no. 1, janv.-avril 1980, p. 23.) Sans prendre parti dans ces questions de casuistique, il est néanmoins aisé de constater le rôle narratif de l'action des ours, comme danger affronté par le héros.
15. Ce Haut-Canadien entreprenant est sans doute à rapprocher de son «compatriote» fictif imaginé par Marian Engel: un Colonel britannique excentrique à la retraite (ces diverses qualifications étant, à la rigueur, toutes redondantes!) qui, à partir de 1834, aurait commencé une relation bien particulière avec les ours dans le nord de l'Ontario. Dans son roman remarquable, Marian Engel trace avec une rare maîtrise les prolongements de cette aventure alors qu'une archiviste torontoise passera un été troublant sur l'île du Colonel, avec le dernier ours de la lignée (Marian Engel, **Bear**, Toronto, Seal Books/McClelland and Stewart-Bantam, 1978). Ce profond roman d'initiation qui clôt sur l'image de la Constellation de l'Ours et ses 37.000 vierges, atteint, sur les relations érotiques entre ours et femme, un niveau difficilement dépassable. Malgré son effet scandaleux, toutefois (décuplé par la notoriété du Prix du Gouverneur général en 1976), l'œuvre s'appuie sur des antécédents solides (dont fait habilement état, d'ailleurs, l'intertextualité de l'œuvre, alors que l'archiviste fait l'inventaire de la bibliothèque du Colonel défunt).

Le roman exploite une dimension que tait pudiquement le conte franco-ontarien mais que reconnaissent les mythes amérindiens. En effet, dans le conte **Jean-de-l'Ours (les Vieux m'ont conté, t. VII)**, une vieille dame perdue en forêt est recueillie par un ours, vit avec lui puis donne naissance à un fils, sans pouvoir «s'expliquer» cette naissance:

*Un an, peut-être deux plus tard — dans un conte le temps passe vite — la vieille tombe malade et bientôt met au monde un petit garçon. (...) Dis-moi donc, se demande-t-elle, comment expliquer la naissance de cet enfant? Il va falloir lui donner un nom! Je vais l'appeler Jean-de-l'Ours. Son père n'est autre que l'Ours puisque je vis avec lui depuis deux ans!»* (p. 70-72)

Naissance miraculeuse, en somme, mais qui reconnaît naïvement la paternité de l'animal malgré tout, et les pouvoirs de l'Ours, en particulier sa puissante fertilité, puisqu'il peut féconder une vieille. Les Amérindiens reconnaissent explicitement cette puissance et l'ambivalence de l'ours, et multipliaient les interdits car ils croyaient que les femmes pouvaient être enlevées par des ours et vivre maritalement avec leur ravisseur (cf. Jean Chevalier et al, **Dictionnaire des symboles**, Paris, Éd. Jupiter, 1982, p. 717-718).

Faut-il rapprocher **Jean Rivard** du roman de Marian Engel et de ces croyances populaires ou mythologiques? Le roman de Gérin-Lajoie féminise l'ours, contrairement à la tradition, mais il est à insérer, croyons-nous, dans ce long discours ininterrompu sur l'ours ambivalent.

16. Alexis de Tocqueville, **Oeuvres complètes, V, 1: Voyages en Sicile et aux États-Unis**, Paris, Gallimard, 1957, p. 366. Cette «rencontre» eut lieu au mois de juillet 1831. «Quinze jours dans le désert» fut d'abord publié par le compagnon de Tocqueville,

Beaumont, dans la *Revue des deux mondes* du 1<sup>er</sup> décembre 1860. Précisons que Tocqueville était célèbre depuis 1835 (*De la démocratie en Amérique*) et qu'il est fort possible — même probable — que Gérin-Lajoie ait lu cet écrit.

17. *Ibid.*, p. 387.
18. Jean Rivard ne sait pas danser. Cet art d'agrément est l'apanage de la femme (et des ours). Même la très sérieuse Louise Routhier n'échappe pas à cet indice de frivolité, véritable travers du sexe faible (cf. tout le chapitre XIX, où Jean Rivard se croit menacé par un rival, beau danseur). Toutefois, puisqu'il doit ouvrir le bal lors de son mariage, *Jean Rivard avait dû apprendre à danser pour la circonstance*, nous précise le narrateur dans une parenthèse opportune (p. 170). Il l'apprendra donc en même temps que la Dulcinée, l'automne qui précède son mariage. Avec le même professeur? Le texte est muet mais qui d'autre que Pierre aurait pu lui enseigner, puisqu'ils sont seuls dans les bois... Pierre, toutefois, ne sait *ni valse, ni polka, ni même de quadrille*... (p. 93).
19. Témoin la description de la «belle inconnue», dont les premières lettres de Gustave parlent sans arrêt:  
*... je voyais tous les dimanches, à l'église, tout près du banc où j'entendais la messe, une jeune fille de dix-huit à vingt ans dont la figure me rappelait involontairement tout ce que j'avais lu et rêvé de la figure des anges: des traits de la plus grande délicatesse, un teint de rose, de beaux grands yeux noirs, une petite taille mignonne, de petites mains d'enfant, et comme diraient les romanciers, des lèvres de carmin, un cou d'albâtre, des dents d'ivoire, etc...* (p. 37, nous soulignons) La femme aimée ne saurait être touchée sans sacrilège: elle est par définition impubère, malgré son âge et sa vie sociale active. Cette fascination pour la femme-enfant est constante chez Gustave. Quand il rencontre finalement une jeune fille qu'il réussit à approcher, c'est encore une enfant (*Elle portait encore son costume d'élève qui lui faisait à ravir*... — p. 229)
20. Il s'agit de la *valeur précise* du lot de Jean Rivard. Est-ce pure coïncidence que ces deux acquisitions fondamentales: sa terre, sa femme, aient précisément la même valeur monétaire?
21. Cf. André Brochu, «Le cercle et l'évasion verticale dans *Angéline de Montbrun*», *Études françaises*, fév. 1966; François Gallays, «*Angéline de Montbrun*: reflets et redoublements. L'infra-textuel», *Incidences*, Nlle série, vol. IV, no. 1, janv.-avril, 1980.
22. Encore que certains aspects de ce discours puissent étonner et amuser. La relation entre les ours et la vigueur sexuelle, par exemple, que l'intertexte du roman permet d'élucider. Au début de son aventure, Jean Rivard pense pouvoir se marier *avant trois ans peut-être* (p. 27). Mais rien n'est sûr. Il se mariera finalement *une année plus tôt* (p. 148). Cet empressement s'explique par divers facteurs tout à fait pratiques: son défrichage avance bien, et il est question qu'une route passe devant son lot, lui permettant d'apporter facilement les matériaux pour construire sa maison. Mais si cet empressement tenait aussi à son régime alimentaire? L'ourse et l'ourson, on le sait, sont mangés par Jean Rivard et Pierre Gagnon jusque dans leurs moindres parties: les pattes, par exemple, ou la graisse, qui *remplaça le beurre dans la cuisine de Louiseville* (p. 93). Or un tel régime ne convient guère à un célibataire, comme en témoigne un texte savoureux, rédigé plus de cent ans plus tôt par un écrivain américain, esprit cultivé et curieux, bien au fait des réalités de son continent.

En 1728, William Byrd (le 2<sup>e</sup> du nom), illustre représentant d'une des grandes familles aristocratiques de la Virginie, traçait avec une équipe la frontière entre la Virginie et la Caroline du Nord. Un jour ses hommes tuent deux ours, et c'est la fête:

*Certainly no Tartar ever lov'd Horse-flesh, or Hottentot Guts and Garbage, better than Woodsmen do Bear. The truth of it is, it may be proper food perhaps for such as Work or Ride it off, but, with our Chaplain's Leave, who lov'd it much, I think it not a very proper dyet for saints, because 'tis apt to make them a little too rampant.*

*And now, for the good of mankind, and for the better Peopling an Infant Colony, which has want but that of Inhabitants, I will venture to publish a Secret of Importance, which our Indian disclos'd to me. I askt him the reason why few or none of his Countrywomen were barren? To which curious Question he answered, with a Broad grin upon his Face, they had an infallible SECRET for that. Upon my being importunate to know what the secret might be, he informed me that, if any Indian woman did not prove with child at a decent time after Marriage, the Husband, to save his Reputation with the women, forthwith entered into a Bear-dyct for Six Weeks, which in that time makes him so vigorous that he grows exceedingly impertinent to his poor wife and 'tis great odds but he makes her a Mother in Nine Months.*

*And thus I am able to say, besides, for the Reputation of the Bear Dyet, that all the Married men of our Company were joyful Fathers within forty weeks after they got Home, and most of the Single men had children sworn to them within the same time, our Chaplain always excepted, who, with much ado, made a shift to cast out that importunate kind of Devil, by Dint of Fasting and Prayer.*

(**The Writings of Colonel William Byrd of Westover in Virginia**, edited by John Spencer Bassett, New York, B. Franklin, 1970, p. 189-190.) L'humour "tongue in cheek", très britannique du passage (Byrd avait été envoyé à Londres pour son éducation) est bien évident; en effet, on peut supposer que c'est la durée de l'expédition davantage que le régime alimentaire des hommes qui est responsable de cette vigueur. Mais l'intention de Byrd reste, au fond, sérieuse. Un des dirigeants de sa colonie, il était préoccupé par le problème de la population (les grands propriétaires terriens manquaient de main-d'œuvre et commençaient, avec réticence, à importer des esclaves); ailleurs dans son écrit, il multiplie les observations scientifiques de tous ordres.

Il n'y avait pas d'Amérindiens dans le canton de Bristol pour éclairer Jean Rivard sur les vertus de la viande d'ours, ou pour le prévenir que ce n'était guère nourriture pour des saints: c'est à son insu qu'il en fera l'expérience!

23. Et tout en satisfaisant sans doute aux besoins de Gérin-Lajoie de s'épancher. Les malheurs de Gustave Charmenil sont de toute évidence les siens.
24. P. J.O. Chauveau, **Charles Guérin, roman de mœurs canadiennes**, Montréal, G.-H. Chevrier, 1853, p. 55-56. Nous soulignons.
25. J.-Ch. Falardeau, **Notre société et son roman**, Montréal, HMH, 1967, p. 23.
26. Quant à une homogénéité «absolue» — si tant est qu'une homogénéisation puisse être partielle! — encore moins!
27. Fernand Ouellet, **Histoire économique et sociale du Québec 1760-1850**, Montréal, Fides, 1971, t. II, p. 434. Vida Bruce, présentant la traduction anglaise de **Jean Rivard**, abonde dans ce sens: le roman, pour lui, propose le mythe du repliement sur la paroisse comme seul moyen de survie. *The attempt to make the most conservative aims wear the face of liberal and progressive idealism was an integral but inadmissible part of the French-Canadian national image in the difficult years that followed the Act of Union.* (Vida Bruce, "Introduction", **Jean Rivard**, McClelland and Stewart, 1977, p. 13).