

## L'écriture d'*Alexandre Chenevert* : ironie et idylle

Yannick Roy

Volume 25, Number 2 (74), Winter 2000

Le champ littéraire de la jeunesse au carrefour de la recherche universitaire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201485ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201485ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, Y. (2000). L'écriture d'*Alexandre Chenevert* : ironie et idylle. *Voix et Images*, 25(2), 349–374. <https://doi.org/10.7202/201485ar>

Article abstract

The central panel of a triptych that includes *Bonheur d'occasion* and *La petite poule d'eau*, *Alexandre Chenevert* is a hybrid novel, half-realistic, half-idyllic. On the basis of five short stories (some unpublished), this article suggests a reading of *Gabrielle Roy* in which Roy appears torn between condemning her characters and viewing them with compassion. The genesis and ultimate shape of the eponymous character, *Alexandre Chenevert*, already exist in latent form in these stories.

# L'écriture d'Alexandre Chenevert : ironie et idylle\*

Yannick Roy, Université McGill

---

*Panneau central d'un triptyque constitué également de Bonheur d'occasion et de La petite poule d'eau, le roman Alexandre Chenevert présente un caractère hybride, mi-réaliste, mi-idyllique. À partir de cinq nouvelles, dont certaines sont demeurées inédites, cet article propose une lecture de l'œuvre de Gabrielle Roy, où celle-ci semble partagée entre la condamnation et la compassion à l'endroit de ses personnages. La genèse et l'aboutissement du personnage éponyme, Alexandre Chenevert, se trouvaient déjà en germe dans ces nouvelles.*

---

*Alexandre Chenevert* (1954) est le troisième livre publié par Gabrielle Roy, mais s'il fallait établir une chronologie de l'œuvre, il serait peut-être plus juste de lui assigner la deuxième place, entre *Bonheur d'occasion* (1945) et *La petite poule d'eau* (1950). En effet, au moment où Gabrielle Roy a reçu l'«illumination» qui lui a permis d'entreprendre et de mener à terme en moins de deux ans le livre où elle évoque l'île perdue de la famille Tousignant<sup>1</sup>, elle travaillait déjà depuis quelques années à une autre histoire, celle d'un personnage malheureux aux prises avec un problème philosophique, moral ou religieux, en quête de «vérité» ou de «plénitude». Dans le vaste corpus d'inédits laissé par Gabrielle Roy se trouvent de nombreuses nouvelles vraisemblablement rédigées durant les années 1946-1950<sup>2</sup>, qui mettent en scène des personnages correspondant

---

\* La rédaction de cet article s'inscrit dans le cadre des travaux du «Groupe de recherche Gabrielle Roy» de l'Université McGill, dirigé par Jane Everett et François Ricard, qui bénéficie de subventions du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et du Fonds FCAR.

1. Voir le récit que fait Gabrielle Roy elle-même de cette illumination : «Mémoire et création», *Fragiles lumières de la Terre* (1978), Montréal, Boréal, coll. «Boréal Compact», 1996, p. 205-210. Sur l'écriture de *La petite poule d'eau*, voir aussi François Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, Montréal, Boréal, 1996, p. 319-329.
2. Pour une liste et une description de ces inédits, voir François Ricard, «Les inédits de Gabrielle Roy : une première lecture», Yolande Grisé et Robert Major (dir.), *Mélanges de*

plus ou moins étroitement à ce « signalement », et dont le malheureux caissier montréalais constituera le dernier avatar. La révélation de *La petite poule d'eau*, que François Ricard situe au printemps de 1949<sup>3</sup>, est donc venue interrompre l'écriture, entreprise au moins trois ans plus tôt, de ce qui allait devenir *Alexandre Chenevert*. Mais l'essentiel n'est pas là ; il importe peu, au fond, que ce « troisième » livre ait effectivement été écrit, en partie, avant le « deuxième ». Sans même tenir compte de la chronologie réelle, c'est par une sorte de nécessité esthétique qu'*Alexandre Chenevert* nous semble devoir prendre place entre *Bonheur d'occasion* et *La petite poule d'eau*. Nous pourrions avancer, métaphoriquement, que ces trois livres forment un triptyque dont l'histoire d'Alexandre constitue le panneau central.

On sait quel contraste sépare les deux autres panneaux de ce triptyque. Ce n'est pas un hasard si le deuxième livre publié par Gabrielle Roy a été accueilli avec étonnement, voire avec une certaine déception, par les lecteurs et les critiques de l'époque, qui attendaient ni plus ni moins que la suite de *Bonheur d'occasion*<sup>4</sup>. *La petite poule d'eau* était un livre non seulement différent, mais en un sens tout à fait contraire à *Bonheur d'occasion*. Gabrielle Roy y exploitait une « veine nouvelle de son imagination<sup>5</sup> », une manière « idyllique », aux antipodes du réalisme pessimiste qui caractérisait son premier roman. De ce point de vue, on peut considérer qu'en reprenant le projet interrompu d'*Alexandre Chenevert*, elle tentait de combler l'attente de ses lecteurs déçus, de revenir à son « ancienne manière ». Il s'agirait donc, comme l'écrit François Ricard, d'« un livre forcé, plus ou moins imposé du dehors, pour prolonger le succès de *Bonheur d'occasion*<sup>6</sup> ». Il est évident que dans toute l'œuvre de Gabrielle Roy, c'est le livre qui se rapproche le plus de son premier roman, ne serait-ce que par la présence du décor montréalais et par le climat d'enfermement, de claustration qui y règne. Mais une différence fort significative subsiste entre ces deux romans : le voyage d'Alexandre au Lac Vert, qui occupe toute la deuxième partie du livre, constitue une sorte de *parenthèse idyllique* au cœur du récit réaliste, comme si Gabrielle Roy avait été incapable de renouer tout à fait avec l'univers angoissé de

---

*littérature canadienne-française et québécoise offerts à Réjean Robidoux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 241-256. Étant donné que les manuscrits des nouvelles inédites dont il sera ici question (« Le nihiliste », « Les trois Mac ») ne sont pas datés, nous retiendrons les dates de composition qu'a conjecturées François Ricard en se fondant « soit sur l'évidence interne, soit sur des recoupements avec la correspondance ou d'autres sources analogues, soit enfin sur des indices matériels (papier, caractère de la machine à écrire, etc. ») (p. 246).

3. Voir François Ricard, *Gabrielle Roy, une vie*, op. cit., p. 324.

4. *Ibid.*, p. 333-334.

5. François Ricard, « Métamorphoses d'un écrivain », *Études littéraires*, vol. XVII, n° 3, hiver 1984, p. 451.

6. *Loc. cit.*, p. 448.

son premier roman, comme si elle avait tenté de secourir son personnage en lui permettant de connaître partiellement, imparfaitement, les joies de l'idylle qui régneront sans partage sur le monde de *La petite poule d'eau*. *Alexandre Chenevert* est donc en fait un livre hybride, mi-réaliste, mi-idyllique. Ou plus précisément, s'il s'agit essentiellement d'un roman réaliste, c'est un roman qui raconte la quête de l'idylle, qui met en scène un personnage aspirant à quitter le monde réel pour se réfugier dans un univers calme et harmonieux, dans l'univers qu'habitent les Le Gardeur, proches parents des Tousignant.

On comprend que ce livre ait été, pour Gabrielle Roy, à la fois difficile à écrire et absolument nécessaire. C'est dans *Alexandre Chenevert* que la romancière franchit la frontière entre l'univers de *Bonheur d'occasion* et celui de *La petite poule d'eau*. C'est là, en quelque sorte, que se joue l'orientation future de son œuvre. Et de ce point de vue, l'angoisse et les inquiétudes d'Alexandre, l'objet confus de ses réflexions, la cause obscure de ses insomnies, tout ce qu'il réussira à oublier pendant son bref séjour au Lac Vert, présentent un intérêt qui déborde le personnage lui-même. La quête existentielle, morale ou psychologique du personnage est en quelque sorte l'*écho fictif* de la quête esthétique bien réelle qui, de 1945 à 1950, poussait la romancière vers l'idylle. Alexandre Chenevert incarne, comme les personnages de *Bonheur d'occasion* sans doute, mais de manière plus précise et plus explicite, le problème dont l'idylle sera la solution.

La première partie de cette étude consistera à démontrer que Gabrielle Roy, pendant la période de gestation qui mène au roman, c'est-à-dire dans les nouvelles inédites auxquelles nous venons de faire allusion ainsi que dans un certain nombre d'autres nouvelles de la même époque publiées dans des périodiques et jamais reprises en volumes (textes que François Ricard appelle des «quasi inédits<sup>7</sup>»), cède tour à tour à deux tendances, ou à deux tentations opposées, qui la conduisent soit à condamner le personnage, soit à témoigner à son endroit une profonde compassion. Ce personnage est présenté dans une perspective strictement morale, sous un éclairage univoque, tantôt «bon», tantôt «méchant», tantôt «victime», tantôt «coupable», mais toujours malheureux, puisqu'il n'y a dans ces nouvelles aucune «parenthèse idyllique». Dans un deuxième temps, en partant cette fois-ci du roman lui-même, nous définirons le personnage d'Alexandre Chenevert comme l'héritier ambigu de ces deux tendances, ni coupable ni victime, ni bon ni méchant. Puis, en analysant

7. Voir François Ricard, «Gabrielle Roy: petite topographie de l'œuvre», *Écrits du Canada français*, n° 66, 1989, p. 30-32. Signalons par ailleurs que les nouvelles «quasi inédites» qui retiendront notre attention ici (sauf «Le roi de cœur») ont déjà fait l'objet d'un commentaire, du point de vue de la genèse d'*Alexandre Chenevert*, par François Ricard (*Gabrielle Roy*, Montréal, Fides, coll. «Écrivains canadiens d'aujourd'hui», 1975, p. 76-79).

l'épisode de son séjour au Lac Vert, nous proposerons une définition de l'idylle, qui naît pour ainsi dire à la faveur de cette ambiguïté et qui, du point de vue de la romancière, procède d'une sorte de troisième voie, en deçà ou au-delà de la condamnation et de la compassion. Enfin, dans la mesure où l'histoire d'Alexandre se termine mal, nous tenterons d'expliquer la fragilité de son idylle, de décrire l'obstacle sur lequel elle se brisera, au moment précis où il croira enfin à la solidité de son bonheur.

### **La condamnation (« Sécurité », « Le nihiliste »)**

Ernest Boismenu, le protagoniste d'une nouvelle de Gabrielle Roy intitulée « Sécurité »<sup>8</sup>, parue en 1947-1948, est profondément inquiet. Il s'attend toujours au pire, il est obsédé par tous les risques qu'il peut concevoir, par tous les dangers qu'il peut imaginer. Il collectionne donc les assurances : une assurance sur sa vie, une assurance sur la vie de sa femme, une assurance-rente, une assurance contre le feu, une assurance contre les accidents, etc. Il fait des économies pour l'avenir et évite toute dépense jugée inutile, au point de se montrer avare ; il refuse d'acheter un petit chapeau rouge dont sa femme Juliette s'est entichée et, quand celle-ci lui fait part de son désir d'adopter un enfant, il refuse encore, craignant que ça ne lui coûte trop cher. Pour augmenter ses revenus, il achète deux maisons de rapport et fait de bonnes affaires en profitant sans scrupules de la crise du logement, sur le dos de ses locataires. Toute sa pensée semble orientée vers le même but : passer ses vieux jours à l'abri de tout danger. Convaincu qu'il a raison de se montrer prévoyant et économe, il fait preuve d'une confiance paradoxale et vante à sa femme malheureuse les mérites de son sens de l'économie, qui leur assure un avenir sans problèmes.

Mais Ernest n'arrive pas à apaiser complètement son inquiétude. Il a constamment l'impression d'avoir oublié un danger ultime qu'il devine mais ne peut identifier. Un jour, il aperçoit sur la porte d'une église une réclame qui lui semble destinée : « ASSUREZ-VOUS POUR L'ÉTERNITÉ. » Il entre dans l'église et est aussitôt conquis par le prédicateur qui « parle bien ce langage du siècle qui exprime avant toute chose la hantise du profit personnel »<sup>9</sup>. C'est alors qu'Ernest prend conscience, dans un moment d'illumination, du danger qui lui avait échappé : il n'a plus rien à craindre sur terre, mais il lui faut gagner son ciel. Il entreprend donc de s'assurer pour l'éternité, en prévoyant de l'argent pour les messes qui seront chantées après sa mort, en acquérant des indulgences, et en faisant la charité dans l'espoir que cet investissement lui rapportera dans l'au-delà.

8. Gabrielle Roy, « Sécurité », *La Revue moderne*, mars 1948, p. 12-13, 66-69. La nouvelle a d'abord paru en traduction anglaise (« Security ») dans *Maclean's Magazine*, 15 septembre 1947.

9. « Sécurité », p. 69.

La satisfaction d'Ernest est pourtant ébranlée lorsqu'il tombe gravement malade et se trouve confronté à l'éventualité de sa propre mort. Il commence alors à douter de son «assurance sur l'éternité», et constate qu'il n'a jamais été charitable ou généreux envers les autres que par souci de son «profit personnel». Dans les derniers moments, délirant, il regrette de n'avoir pas voulu offrir le petit chapeau rouge à sa femme, d'avoir refusé d'adopter l'enfant qu'elle désirait, de ne pas avoir consenti à louer une chambre à des gens pauvres. Il est en quelque sorte puni par sa mauvaise conscience qui vient le hanter à la toute fin du récit.

Dans une autre nouvelle, cette fois inédite, intitulée «Le nihiliste<sup>10</sup>» et probablement écrite vers 1948, Gabrielle Roy met en scène un jeune homme appelé Éloi qui, comme Ernest Boismenu, est grandement préoccupé par le salut de son âme :

Une des leçons qui se grava le mieux dans son esprit fut celle-ci : le professeur se tenait sur l'estrade, au-devant de la classe ; ses yeux fouillaient impitoyablement les visages des enfants ; il fit claquer ses doigts et il déclara : «Vous pouvez disparaître dans un instant, comme ça, et de l'état de votre âme au moment de la mort dépendra toute votre éternité.» (N, 1)

Pendant ses années de collègue, Éloi fait donc preuve d'une grande piété, mais évidemment, il s'agit, comme dans le cas d'Ernest, d'une piété intéressée, qui ne s'explique pas par quelque disposition «naturelle» ou «sincère», mais bien par la crainte du Dieu vindicatif et méchant dont on lui a parlé à l'école. Cet enseignement religieux, que Gabrielle Roy critique explicitement et sévèrement au début de la nouvelle, fait d'Éloi un être pusillanime, qui se replie sur lui-même, qui apprend «[à porter son âme] comme un avare sa cassette d'écus qu'il refuse d'engager, de risquer, d'exposer d'aucune façon» (N, 3).

Après avoir quitté le collège, pour mieux comprendre un monde devant lequel il se sent de plus en plus impuissant, Éloi devient journaliste. Son nouveau métier fait de lui un témoin privilégié de ce qui se passe dans la société ; dégoûté, il s'enfonce dans un pessimisme ombrageux, rêve de tout dénoncer, de démolir tous les poncifs, de publier de grandes déclarations de principes. Mais cette ambition ne le porte pas très loin : «c'était là une de ces impulsions exaltées telles qu'en ont les natures humiliées et qui n'osent presque jamais rien.» (N, 5) Il cesse bientôt de croire à ce qu'il appelle les «bondieuseries de son enfance» et devient «nihiliste» ; sa ferveur religieuse cède alors la place à une ambition démesurée. Il part pour Paris, rêve de gloire littéraire,

10. Gabrielle Roy «Le nihiliste», nouvelle inédite, Bibliothèque nationale du Canada, Collection des manuscrits littéraires, fonds 1982-11/1986-11, boîte 71, chemise 6, manuscrit dactylographié avec corrections de la main de l'auteur, 15 f. Désormais, les références à cette nouvelle seront indiquées par le sigle *N*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

annonce triomphalement qu'il est en train d'écrire une œuvre qui « ne ressemblerait en rien à ce qui avait été fait. [...] L'existentialisme, la poésie nébuleuse de Kafka, l'absurde de Camus, tout cela il [le] dépasserait. » (N, 11) Mais il n'a aucun talent et se voit bientôt obligé de renoncer à son chef-d'œuvre. Archétype de l'écrivain raté, il devient critique littéraire et, dévoré par la jalousie, se montre incapable de reconnaître le moindre talent aux écrivains qui ont réussi. Il se réfugie dans l'alcool et nourrit, pendant ses soirées d'ivresse, des illusions sur sa propre grandeur. Il finit par revenir au pays, où il épouse « une jeune personne éblouie par [ses] grands projets de littérature » (N, 15), obtient par faveur un poste de professeur, s'arrange pour ne pas choquer l'opinion et pour se faire voir à la messe. Les derniers mots de la nouvelle le condamnent sans appel :

Le soir, entre copains qui avaient été à Paris, on se gaussait de la petite ville ; avec une rare verve caustique, on raillait son étroitesse d'esprit, son intolérance religieuse, l'éducation, le bon ton qu'elle croyait avoir et, sans trop appuyer, plutôt par sous-entendus, la politique qui faisait l'affaire de tous ces hommes casés. Ce talent de critique fut le seul qu'Éloi eut jusqu'au bout de sa vie. (N, 15)

### La compassion (« Feuilles mortes », « Les trois Macs »)

Dès le début de la nouvelle intitulée « Feuilles mortes<sup>11</sup> » (1947), Constantin Simoneau, célibataire, collectionneur de tableaux à ses heures, comptable chez un marchand de drap, est hospitalisé<sup>12</sup>. Il souffre d'une maladie complexe, ou plutôt de plusieurs maladies dont chacune rend les autres impossibles à soigner. Mais étrangement, il ne semble pas préoccupé le moins du monde par son état de santé. S'il est malheureux, ce n'est pas parce qu'il est malade, mais, dit-il, parce qu'il « n'a pas les moyens d'être malade » :

... il y avait le médecin, l'anesthésiste, les médicaments et surtout, surtout, les rayons X. [...] chaque fois qu'on le menait dans l'obscurité de cette pièce d'où venaient jusqu'à lui des voix puis des zigzags de lumière, il lui semblait

11. Gabrielle Roy, « Feuilles mortes/Dead Leaves », *Maclean's Magazine*, 1<sup>er</sup> juin 1947 (publication simultanée en versions française et anglaise). La version française est reprise dans la *Revue de Paris*, janvier 1948, p. 46-55.
12. Gabrielle Roy, dans son roman, fait allusion au personnage de Constantin Simoneau. Alexandre, pendant ses insomnies, a en effet une pensée pour son « ancêtre », le protagoniste de « Feuilles mortes » : « Alors, le visage d'un homme qu'il avait rencontré quelquefois, un visage presque étranger lui apparut. Il songea à cet être humain qu'il connaissait à peine : Constantin Simoneau du moins était un excellent homme. Et il lui resta, sur qui reposer son âme vide, un homme qui était mort et dont toute la vie lui était à peu près inconnue. » (*Alexandre Chenevert*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1995 [1954], p. 18 ; ouvrage que je citerai désormais à l'aide du sigle AC). À l'instar de François Ricard (*Gabrielle Roy, op. cit.*, p. 77), nous croyons qu'il est possible d'établir un lien entre cette allusion à un personnage qui ne reparait nulle part ailleurs dans le récit et les toutes dernières lignes du roman : « Il arrive qu'ici et là, dans la ville, quelqu'un dise : – ... Alexandre Chenevert... »

entendre les rouages mêmes de la machine grincer : « C'est dix dollars ; c'est quinze dollars<sup>13</sup>. »

Quand son médecin, le docteur Mongeau, lui annonce que « chacune [de ses] maladies [...] eût suffi à abattre un homme d'une moins grande résistance secrète », il en retire une sorte de fierté : « [...] vis-à-vis de ses compagnons de chambre il atteignait une forme de prestige qui avait manqué à tous ses rapports précédents avec les humains ». Et en apprenant que « la dernière opération qu'on tenterait sur lui offrait une chance dans mille », il « se [pique] au jeu » et en est tout heureux : « Pensez donc : une chance dans mille ! Il mit toute sa fierté dans cette bataille et même le sentiment confus d'un drame qui le distinguait enfin des autres hommes, lui, Constantin Simoneau [...] » (*FM*, 47). La maladie est donc pour lui un véritable objet de fierté, un titre de gloire. Le prix de cette maladie n'est pas un ennui *supplémentaire*, qui vient s'ajouter à la maladie elle-même ; il s'agit au contraire du seul véritable ennui de Constantin qui, tout fier d'être malade, a simplement l'impression de ne pas pouvoir se payer un pareil luxe. Sur la table d'opération, il atteint « au sommet de sa chétive et précautionneuse vie » (*FM*, 49).

Mais, malgré la fierté qu'il éprouve à l'idée d'être un miracle de la science, sa guérison inattendue, inespérée, représente pour lui une sorte d'échec. Il éprouve une certaine nostalgie de sa chambre d'hôpital, et se demande maintenant quelle peut être sa nouvelle raison de vivre :

Les gens se hâtaient dans la rue. Ils passaient vivement comme s'ils eussent eu tous une tâche énorme et immédiate à accomplir. Cette pensée d'être ainsi intensément occupés provoqua comme une manière d'envie douloureuse au cœur de Constantin. Que n'avait-il lui aussi un tel but précis et urgent ! (*FM*, 51)

Or, ce but lui apparaît bientôt : « [...] ses cruelles dettes qui, jointes les unes aux autres en un long parcours aride, lui marquaient son chemin dans la vie » (*FM*, 54). Il prend la résolution d'employer désormais toutes ses énergies à les rembourser. Et étrangement, à partir de ce moment, sa figure « reprend vie », ses yeux « reprennent de l'expression », il éprouve même de la « joie » et de la « gratitude » à l'idée qu'il doit maintenant tout sacrifier au remboursement de ses dettes. De même qu'il semblait considérer sa maladie comme un bienfait, la nouvelle épreuve qu'il doit surmonter finit par lui apparaître non pas comme un malheur de plus, ni même comme un simple devoir, mais comme une véritable planche de salut.

La fin de la nouvelle, cependant, lui est cruellement défavorable. Après avoir quitté son logement devenu trop cher, mangé dans des restaurants minables, enduré mille privations pour parvenir à son but, alors qu'il remet son dernier paiement au docteur Mongeau, il apprend qu'il est

13. « Feuilles mortes », p. 46, que je citerai désormais *FM*.

atteint de tuberculose. Le médecin est «saisi d'une colère violente», quelque peu invraisemblable, à l'idée que son patient est condamné: «Un homme que j'ai ramené par le plus grand des miracles, disait-il. Un succès chirurgical comme on n'en voit pas deux par année. Et puis ceci!» Quant à Constantin, il se tait et ses yeux «[s'emplissent] d'une lumière étrange, très humble, comme s'ils [avaient] à demander pardon» (*FM*, 55).

La nouvelle inédite intitulée «Les trois Mac<sup>14</sup>», probablement écrite autour de 1950, se déroule à bord d'un train de nuit qui traverse la vallée de la Matapédia, en Gaspésie. Un voyageur de commerce anglophone, gaillard aux cheveux roux, hâbleur, à la peau «épaisse et grenue», prend possession de la «roomette» qui lui a été assignée. Il aperçoit un autre commis-voyageur, «un petit homme triste, aux cheveux rares», dont les traits dénotent «une profonde hésitation» (*TM*, 2). Le premier personnage invite le second à se joindre à lui en lui offrant un verre de whisky. Le nouveau venu se nomme Ernest Boismenu, mais son compagnon, qui préfère être appelé «Mac», choisit de lui donner le même nom.

La conversation s'engage. Le petit homme triste, que la narratrice surnomme «Mac le Petit<sup>15</sup>», vend des articles de plastique. Mais visiblement, il n'a pas envie de parler de son métier. Il confie à «Mac le Rouge» que sa femme est gravement malade, et ce, depuis plusieurs années. Il semble éprouver une certaine satisfaction devant la compassion cavalière et presque joyeuse de son interlocuteur. Lorsque ce dernier remarque: «Ça doit te coûter les yeux de la tête, une affaire pareille...», il manifeste un réel plaisir:

Un peu d'animation, de fierté brilla dans le visage de Mac le Petit.

— C'est bien simple, dit-il, tout y passe; je veux dire tout ce que j'ai gagné depuis dix ans a passé dans les mains du docteur...

— Ça paye, le plastique? fit l'autre.

— Pas mal... Le docteur dit qu'il ne sait pas ce qui la tient en vie [...] (*TM*, 5)

Un nouveau personnage fait son entrée, «un homme grand, maigre, à lorgnon», qui est lui aussi baptisé «Mac», et invité à boire un verre de whisky. Mac le Rouge présente Mac le Petit au nouvel arrivant:

— Mac ici, expliqua le Rouge, il est dans les bols, cuillers, tabliers, rideaux de plastique... Combien d'articles à peu près, Mac?...

— Oh, une centaine, fit le Petit.

— Cent petites affaires en plastique... Mais, ce soir, tu le vois tracassé parce que sa femme vient d'être opérée... Une tumeur grosse comme ça... Voilà dix ans que sa femme est malade, à Mac.

- 
14. Gabrielle Roy «Les trois Mac», nouvelle inédite, Bibliothèque nationale du Canada, Collection des manuscrits littéraires, fonds 1982-11/1986-11, boîte 71, chemise 15, manuscrit dactylographié avec corrections de la main de l'auteur, 10 f.; désormais, *TM*.
15. Pour le distinguer du héros de «Sécurité», nous l'appellerons ainsi désormais.

— Dix-huit ans, corrigea le Petit, comme heureux du retour à ce sujet de conversation. (*TM*, 6)

Pendant toute la suite de la nouvelle, Mac le Petit tente constamment de ramener la conversation à l'objet de ses malheurs. Mais le seul écho que trouve cette plainte auprès de ses compagnons consiste en un éloge du célibat. Les femmes « coûtent cher » et, de surcroît, ne s'intéressent qu'à l'argent. « Mac le Maigre » avoue avoir commis la « bêtise » de se marier, et Mac le Rouge lance fièrement que, pour sa part, il a toujours été célibataire, et ajoute : « tous les gars mariés que je connais, [...] sont dans un pétrin ou dans un autre » (*TM*, 8). Mais Mac le Petit persiste à singulariser son propre malheur. Dans le dialogue de sourd qui se poursuit entre lui et les deux autres hommes, il s'efforce avec entêtement, mais en vain, d'attirer leur compassion.

### Plusieurs personnages qui en cachent un seul

Les protagonistes des quatre nouvelles que nous venons de résumer partagent, à des degrés divers, une insatisfaction devant l'existence, une sorte de « mal de vivre », de « vague à l'âme » qui les pousse dans une quête de bonheur ou de plénitude. Cette quête peut apparemment prendre plusieurs formes, être dirigée vers des objets divers, sans rapport évident entre eux. Ernest Boismenu est en quête de sécurité, il veut se mettre « à l'abri » du monde pour prolonger son existence aussi longtemps que possible, et même conquérir l'immortalité en étendant cette sécurité à l'éternité. Éloi est d'abord, lui aussi, en quête d'une vie éternelle. Suite à sa conversion au « nihilisme », il poursuit ce succédané de vie éternelle que constitue la gloire posthume. Constantin Simoneau et Mac le Petit, beaucoup moins ambitieux, ne semblent chercher rien d'autre que l'attention bienveillante, la compassion, ou la considération d'autrui.

Par ailleurs, il est frappant de constater à quel point Gabrielle Roy, d'une nouvelle à l'autre, n'adopte pas la même attitude devant la quête dans laquelle son personnage est engagé. Ces changements de posture nous ont suggéré les deux catégories sous lesquelles nous avons rangé les nouvelles, de manière quelque peu schématique ; non seulement Ernest Boismenu et Éloi voient-ils leur aspiration au bonheur se solder par un échec, mais ils sont sévèrement condamnés par Gabrielle Roy, qui semble considérer cet échec comme un châtement mérité. Constantin Simoneau et Mac le Petit sont aussi malheureux qu'Éloi et Ernest ; ils n'atteignent pas, eux non plus, l'objet désiré, mais à la condamnation que Gabrielle Roy faisait peser sur les deux personnages précédents succède ici une profonde compassion.

À première vue, ces changements dans la posture de Gabrielle Roy n'ont rien d'étonnants ou d'incongrus, ils sont attribuables aux changements que l'on observe d'un personnage à l'autre, à la diversité des objets

qu'ils poursuivent. Gabrielle Roy condamne Éloi et Ernest Boismenu parce que le premier est un jeune vaniteux qui ne songe qu'à la gloire, alors que le second est avare ; elle compatit avec Mac le Petit et Constantin Simoneau parce qu'ils acceptent leur malheur avec une sorte d'humilité pathétique.

Pourtant, si on y regarde d'assez près, les différences entre ces personnages s'estompent peu à peu ; on en vient à percevoir entre eux une ressemblance hautement significative, un air de famille. Bien sûr, ce qui autorise ce rapprochement, c'est surtout le fait qu'il soit possible de les associer tous, séparément, à Alexandre Chenevert, comme nous aurons l'occasion de le démontrer plus loin. Mais notons déjà un point fondamental sur lequel ils se rejoignent, un trait de caractère qui constitue en quelque sorte le « noyau dur », le critère invariable de ce que nous pourrions appeler le personnage « chenevertien » : ils sont tous désespérément *tournés vers eux-mêmes*, en proie à une obsession narcissique qui les empêche de penser à autre chose qu'à leur moi. Ce que le personnage chenevertien désire, sous une forme ou une autre, ce qu'il vise à travers son rêve d'être aimé, de gagner son ciel, de devenir célèbre ou d'attirer la pitié, c'est toujours son moi. L'apparente humilité avec laquelle Constantin Simoneau et Mac le Petit acceptent leur triste sort, qui semble les distinguer radicalement des personnages orgueilleux et arrogants que sont Éloi et Ernest Boismenu, n'a rien à voir, au fond, avec l'humilité. Si Mac le Petit expose avec insistance le récit de ses infortunes, si Constantin Simoneau se montre ravi à l'idée que seul un miracle pourrait le sauver, c'est parce qu'ils voient dans le malheur qui les frappe l'occasion de s'arracher à l'insignifiance. Ils sont *singularisés* par leur malheur ; ils sont heureux de souffrir parce que leur souffrance les *distingue* des autres hommes, elle devient littéralement un titre de gloire. Ils visent donc très précisément, sur le mode pathétique, le même but qu'Éloi. Leur « masochisme » n'est qu'une sorte d'orgueil déguisé. De ce point de vue, vouloir être « malade et souffrant », vouloir « rembourser ses dettes avec probité », vouloir « s'assurer contre tous les dangers », vouloir être « pieux », vouloir être « écrivain », c'est toujours vouloir son propre « moi », chercher pour ce « moi » une sorte de récompense : salut éternel, célébrité, pitié, reconnaissance ou sécurité, peu importe. On peut considérer que le thème central de ces nouvelles est le *désintéressement*, ou, plus précisément, l'*incapacité* dans laquelle se trouvent les protagonistes d'accomplir une action, de poser un geste, d'adopter une attitude désintéressés. Leur désir, quel que soit son objet apparent, traverse cet objet, décrit une sorte de boucle, se replie sur lui-même et retrouve toujours, au bout de sa course, son objet ultime, c'est-à-dire le moi qui désire<sup>16</sup>.

16. Nous avons omis, dans l'exposé qui précède, deux nouvelles de la même époque, qui mettent aussi en scène des personnages apparentés à Alexandre Chenevert, mais dont

Ainsi, on pourrait considérer ces quatre personnages comme les diverses incarnations d'un seul «archi-personnage». Les traits de caractère spécifiques qui les définissent ne sont que des manifestations de surface, ou si l'on préfère, par rapport à la *substance* narcissique de cet «archi-personnage», que des *accidents*. Or, l'existence supposée d'un tel archi-personnage oblige à nuancer l'idée que nous suggérions plus haut : les changements dans la posture de Gabrielle Roy ne sont plus justifiés par les différences que l'on peut observer d'un personnage à l'autre. Plus précisément, dans la mesure où l'on considère les diverses incarnations du personnage comme inessentiels, ce sont les diverses postures de l'auteure qui deviennent elles-mêmes essentielles. Autrement dit, on peut très bien considérer que ce n'est pas le personnage «tel qu'il est» qui appelle la «posture» de l'auteure, mais la posture de l'auteure qui détermine ce que sera le personnage. Ce n'est pas la faute qui appelle la condamnation, mais la condamnation qui appelle la faute ; Gabrielle Roy ne condamne pas Ernest Boismenu parce qu'il est avare, ni Éloi parce qu'il est vaniteux ; elle présente son «archi-personnage» sous un jour condamnable pour obéir à son sentiment. Suivant la même logique, la compassion qu'elle éprouve pour Mac le Petit et Constantin Simoneau exige qu'ils soient malheureux et qu'ils affrontent leur malheur avec humilité. Le personnage n'est doté de tels ou tels traits de caractère que pour satisfaire le désir de l'auteure. Au fond, ce personnage énigmatique, sans visage, que Gabrielle Roy souhaite tour à tour combler, condamner et plaindre, est toujours égal à lui-même, fondamentalement narcissique.

La manière dont nous avons classé les nouvelles inédites fait donc apparaître une sorte d'hésitation de la part de Gabrielle Roy, apparemment incapable de se positionner de manière satisfaisante et définitive devant son personnage ; elle ne semble pas savoir, en somme, ce qu'elle doit penser de lui<sup>17</sup>. Évidemment, il n'est pas certain qu'elle ait eu

---

l'analyse n'aurait rien apporté de plus à notre démonstration. La première est inédite (il s'agit essentiellement d'un brouillon) et s'intitule «Un homme de principes» ou «Le bon Sèbe» (Bibliothèque nationale du Canada, Collection des manuscrits littéraires, fonds 1982-11/1986-11, boîte 71, chemise 20, manuscrit dactylographié avec des corrections de la main de l'auteur, 27 f.). François Ricard en situe la composition aux environs de 1946. C'est l'histoire d'un journaliste qui, après quinze ans de loyaux services à *La Gazette du Pays*, traverse une sorte de crise existentielle et projette de quitter son emploi. La seconde, intitulée «La justice en Danaca et ailleurs», est parue en 1948 à Paris (*Les Œuvres libres*, n° 23, p. 163-181). C'est un texte assez étrange, une nouvelle satirique dénonçant la vie politique et économique canadienne de l'après-guerre, qui profite aux riches industriels bénéficiant d'exemptions d'impôts et appauvrit encore davantage les nécessiteux.

17. Rappelons que nous ne connaissons pas avec exactitude la date de rédaction des nouvelles inédites, et qu'il est dès lors impossible d'établir clairement l'ordre dans lequel elles ont été écrites. Les seules certitudes concernent les nouvelles publiées : «Le roi de cœur» en 1940, «Sécurité» en 1947-1948 et «Feuilles mortes» en 1947. Pour «Le nihiliste» et «Les trois Mac», les dates approximatives que nous proposons (1948 et

conscience de n'avoir affaire ici qu'à un seul personnage, et il est même probable qu'elle l'ait ignoré. Elle ne savait sans doute pas qu'elle condamnait ici le personnage avec lequel elle compatissait ailleurs. Mais son hésitation, plus ou moins consciente, n'en demeure pas moins réelle. Elle se représente son personnage sous des masques divers sans réaliser que c'est *toujours lui*, sans parvenir à arracher les masques pour voir apparaître son visage véritable ; pourtant, elle semble *deviner* sa présence sous tous ces masques, puisqu'elle n'arrive à se satisfaire d'aucun d'entre eux. Son personnage revient sans cesse la hanter, il revient sans cesse «frapper à sa porte», et continuera à le faire tant qu'elle ne lui aura pas donné sa forme définitive et complète, tant qu'elle n'aura pas écrit *Alexandre Chenevert*. Si le personnage du roman prouve en quelque sorte l'identité que nous postulons entre Ernest Boismenu, Éloi, Constantin Simoneau et Mac le Petit, il prouve aussi que Gabrielle Roy devinait confusément cette identité, qu'elle en avait l'intuition.

### Les deux visages d'Alexandre Chenevert

En ce sens, le «calvaire»<sup>18</sup> d'*Alexandre Chenevert* peut être considéré comme une laborieuse et délicate entreprise de *mise à distance*. Entre les nouvelles et le roman, Gabrielle Roy tente de se hisser au-dessus de ses propres jugements moraux, elle tente de dépasser la sévérité et la pitié qu'elle est tentée d'éprouver pour son personnage. La difficulté de cette entreprise est sans doute liée au problème de l'identité des personnages chenevertiens. Comme nous l'avons signalé, le désir de Gabrielle Roy, dans ces nouvelles, ne se donne pas à lire *directement*, sous forme d'interventions ou de commentaires explicites par lesquels elle communiquerait au lecteur sa «pitié» ou sa «sévérité». À quelques exceptions près, le *moyen* par lequel elle communique au lecteur le sentiment qu'elle éprouve pour son personnage est plus subtil. En fait, c'est le personnage lui-même, ou plutôt les aspects du personnage sur lesquels elle insiste, le «masque» dont elle le recouvre, qui doivent communiquer ce sentiment au lecteur ; l'orientation axiologique de ces nouvelles est donc généralement implicite. Gabrielle Roy choisit plus ou moins consciemment, dans chaque cas, de souligner certains traits de caractère et d'en gommer certains autres : elle condamne son personnage en insistant sur le caractère présomptueux d'Éloi ou d'Ernest Boismenu, elle compatit avec lui en insistant sur l'humilité malade de Constantin Simoneau ou de Mac

1950 respectivement) sont celles qu'a conjecturées François Ricard. Il est donc impossible de savoir si la «condamnation» a précédé ou suivi la «compassion»; c'est pourquoi nous devons parler, pour la période de «gestation» qui précède immédiatement l'écriture du roman, d'hésitation et non pas de volte-face ou de conversion.

18. Voir, dans *Gabrielle Roy, une vie*, les pages intitulées «Le calvaire d'Alexandre Chenevert» (p. 338-348), où sont relatées les années que Gabrielle Roy a consacrées à l'écriture de son roman.

le Petit. Ce faisant, elle semble perdre de vue (ou refuser de voir) le fait que cette humilité et cette présomption ne sont que les facettes contradictoires d'un même caractère ; sa prise de position lui semble justifiée par les traits « objectifs » du personnage. Ainsi, pour se dégager du dilemme dans lequel elle est enfermée, elle doit non seulement faire preuve d'une certaine « neutralité » et effacer de son texte les passages où elle affiche explicitement sa position, mais aussi prendre acte du fait que le personnage devant lequel elle prend position n'est qu'une version partielle et partielle du personnage plus abstrait dont elle ne discerne pas encore les traits. En somme, elle doit s'efforcer de *fusionner* les deux « types » que constituent le coupable (orgueilleux, présomptueux, etc.) et la victime (timide, humble, etc.) pour former un seul personnage, qui serait à la fois orgueilleux et timide, à la fois humble et présomptueux. Ce personnage « total », arborant simultanément les deux visages que Gabrielle Roy n'avait envisagés jusque-là que séparément, ce sera Alexandre Chenevert.

Pourtant, à première vue, Alexandre Chenevert semble beaucoup plus proche des personnages humbles et timides que des personnages présomptueux et orgueilleux. Effacé, velléitaire, il n'a apparemment rien de l'arrogance prétentieuse d'Éloi ou d'Ernest Boismenu ; il ressemble beaucoup plus à Constantin Simoneau et à Mac le Petit. D'ailleurs, il éprouve comme eux un certain confort moral dans la souffrance. Au moment où sa santé commencera à montrer des signes de faiblesses, il se mettra à désirer la maladie comme une sorte de délivrance :

Il cessa un moment d'être furieux contre tous ces conseils de se faire soigner qu'il recevait, de gauche, de droite, depuis quelques mois ; au lieu de les interpréter comme des menaces, il y vit une sollicitude qu'il serait bon de mériter tout à fait. Car, bien entendu, tant de bonté, une indulgence si inattendue en ce monde ne devaient pas être volées. Il doutait d'en être tout à fait digne. Ah ! s'il eût pu seulement être malade. (AC, 87)

Mais on remarque déjà, dans ce bref passage, un trait de caractère qui faisait complètement défaut à Constantin Simoneau et à Mac le Petit. Avant de s'abandonner à la souffrance, avant de chercher son bonheur dans la sollicitude qu'on lui témoigne, Alexandre Chenevert est d'abord *furieux* : il interprète les conseils de se faire soigner comme des *menaces*. Certes, il est timide et velléitaire, mais il est aussi ombrageux, susceptible, orgueilleux, morose. Contrairement à Constantin et à Mac le Petit, il n'est pas complètement résigné. Il semble plutôt continuer à chercher, comme Éloi et Ernest, ce que nous pourrions appeler un assouvissement positif de son désir. Ainsi, s'il est beaucoup trop faible et timoré pour nourrir un rêve aussi démesuré que celui d'Éloi qui part pour Paris dans l'espoir de devenir célèbre, Alexandre n'est toutefois pas dénué de toute ambition littéraire :

Longtemps, il avait envié les hommes capables par la parole ou la phrase écrite de délivrer leur vie intime, car il lui semblait qu'il avait beaucoup de

choses à dire. [...] Il avait cru de son devoir d'écrire des lettres ouvertes à la presse. L'une d'elles avait été publiée dans la deuxième page du *Sol*, au-dessus d'une annonce de savon, sous la rubrique : un citoyen proteste. Maintenant encore, comme au soir où il s'était vu pour la première fois de sa vie imprimé, Alexandre pouvait fermer les yeux et revoir la disposition de la colonne, les caractères du sous-titre, sa signature et son adresse exacte qui étaient inscrites au bas de la lettre, car il n'avait pas craint de l'endosser. (AC, 23)

Bien sûr, il ne s'agit pas de surpasser Camus ou Kafka. En ce sens, Alexandre est beaucoup plus modeste qu'Éloi. Mais il veut bel et bien écrire. Il veut surtout se voir « imprimé », il veut acquérir une certaine célébrité, être lu par des gens qu'il ne connaît pas. La différence entre son ambition et celle d'Éloi n'est pas qualitative, mais quantitative : la grandeur du rêve a changé, mais sa nature est la même.

Par ailleurs, Alexandre n'a pas que des ambitions littéraires. Il voit beaucoup plus grand. Il prend sur ses épaules le sort du monde entier, comme le montre bien son intérêt angoissé et naïf pour l'actualité. Ainsi, à la mort de Gandhi, à qui il ressemble un peu, dit-on, il décidera d'entreprendre un jeûne :

Tout à coup, Alexandre repoussa ses toasts. Il ne pouvait tout de même pas manger au moment où Gandhi venait de mourir. Peut-être jeûnerait-il pendant deux ou trois jours, en mémoire du Mahatma – afin que quelqu'un au moins en Amérique du Nord perpétue un peu l'œuvre du Pacifiste.

— Es-tu fou? mais es-tu fou, Alexandre Chenevert? entreprit de le raisonner Eugénie. [...]

Par respect pour la mémoire de Gandhi, Alexandre réussit de surcroît à mater la terrible irritation que lui inspiraient les sottises attaques de sa femme. (AC, 219)

Gandhi, bien sûr, est un saint personnage, un exemple de dévouement et d'abnégation, de sacrifice de soi, et on pourrait penser que l'aspiration d'Alexandre est moins « condamnable », disons moins « nihiliste », que la vaine recherche de gloire qui anime Éloi. Pourtant, de toute évidence, le désir d'Alexandre, sa volonté de devenir un nouveau Gandhi, procède d'un sentiment qui n'a rien à voir avec l'abnégation. Il n'y a pas de différence essentielle entre ce désir et l'ambition dévorante du nihiliste. Encore une fois, la teneur ou le contenu du rêve a changé, mais l'objet ultime est toujours le même, c'est-à-dire une vie plus vaste, chargée de sens, admirée, etc. Alexandre Chenevert ne veut pas tant guérir l'humanité de ses souffrances que s'emparer de l'être de Gandhi ; prendre le sort du monde sur ses épaules, c'est un moyen de se distinguer, d'arracher sa vie à l'insignifiance. Tout pénétré de son idéal, déjà convaincu d'être l'égal de Gandhi, le rêveur est irrité par les reproches de son épouse qui le ramène à la réalité, qui lui rappelle insolemment qu'il est Alexandre Chenevert. En fait, l'élan qui pousse Alexandre vers l'humanité tout entière, vers une humanité abstraite, impersonnelle, sans visage, vise surtout à l'éloigner

des êtres humains concrets et familiers qui l'entourent, et qui lui renvoient l'image du petit homme insignifiant et sans envergure qu'il *refuse d'être*. Son amour pour l'humanité cache une sorte de mépris pour ses proches, pour ceux qui le connaissent le mieux, comme son ami Godias ou sa femme Eugénie. En voyant celle-ci dormir à ses côtés d'un sommeil profond, Alexandre est «dégouté»: «Pour dormir aussi complètement ne fallait-il pas être sans réflexion et sans réelle sensibilité?» (AC, 13)

On ne retrouve aucune trace de cet humanisme orgueilleux, ni aucune trace d'ambition littéraire, chez Constantin Simoneau et Mac le Petit. Si Alexandre leur ressemble comme un frère, il ne fait aucun doute qu'il est aussi un proche parent du jeune homme vaniteux qui était prêt à sacrifier toute sa vie à la gloire. Mais inversement, l'attitude qu'adopte Gabrielle Roy à son égard n'est pas assimilable à la sévérité avec laquelle elle condamnait Éloi. Car Alexandre, tout en étant ambitieux et vaniteux, *continue* à être ce petit homme chétif et timide, qui n'ose pas aller jusqu'au bout de ses ambitions; tout en étant «Éloi», il continue à être «Mac le Petit». Alexandre n'est pas un jeune homme qui débarque à Paris pour réaliser le rêve présomptueux de devenir un plus grand écrivain que Kafka; il est un petit homme d'âge mûr, rassemblant avec peine assez de courage pour envoyer une lettre à la presse, chérissant le moment où il a vu son texte imprimé au-dessus d'une annonce de savon. La faute est rendue bénigne par le caractère dérisoire de son objet, ou par le caractère parfaitement «inoffensif» du personnage qui la commet.

De la même manière, nous pourrions établir bon nombre de ressemblances entre Alexandre Chenevert et Ernest Boismenu, l'autre personnage «coupable», obsédé par sa sécurité, plus terre à terre que son cousin nihiliste, mais envers qui Gabrielle Roy se montrait aussi sévère qu'envers Éloi. Alexandre, de même qu'il a hérité de l'ambition d'Éloi et de son désir de célébrité, partage certaines des préoccupations d'Ernest; il mesure «son peu de pouvoir sur les accidents de la vie» (AC, 115), il pense à «son petit fonds de retraite» (AC, 78), et il est aussi un peu avare, comme le révèle cette réflexion qu'il se fait en allant porter des fleurs à Eugénie qui est hospitalisée: «Il gardait [...] un regret qui lui enlevait pour ainsi dire toute générosité: c'est qu'il aurait eu les fleurs à bien meilleur compte s'il les avait achetées au marché Bonsecours.» (AC, 103) Mais encore une fois, ces traits de caractère, dans *Alexandre Chenevert*, ne semblent pas aussi répréhensibles que dans «Sécurité». Car ce qui attire sur Ernest Boismenu la condamnation de Gabrielle Roy, ce n'est pas seulement son avarice, mais bien plutôt le fait qu'il se réclame de cette avarice, qu'il la considère comme simple prévoyance et sens de l'économie; il est convaincu du bien-fondé de sa «sagesse» qu'il exprime à tout moment sous forme de maximes («Il fallait ramasser les foins quand il faisait beau. Il fallait se priver dans la jeunesse. Il fallait prévoir», etc.). Or, cette confiance aveugle, cette conviction d'être «dans le droit chemin», qui semble

aggraver la faute d'Ernest Boismenu dans l'esprit de Gabrielle Roy, font complètement défaut à Alexandre, qui demeure jusqu'au bout inquiet et incertain, comme Constantin Simoneau et Mac le Petit. Par ailleurs, à la différence d'Alexandre (et de tous les autres personnages que nous avons analysés), Ernest Boismenu finit par devenir riche, ce qui, en un sens, rend son avarice encore moins excusable.

Ainsi, la fusion entre les deux types de personnages « monolithiques » que nous avons vu dans les nouvelles a donné naissance à un personnage qui n'est ni tout à fait condamnable ni tout à fait pitoyable, mais plutôt vaguement comique. Ou encore, pour caractériser le sentiment de Gabrielle Roy à son égard, nous pourrions dire que le dépassement de la compassion et de la sévérité a engendré un certain humour qui était totalement absent des nouvelles. Voir dans l'« humanisme » d'Alexandre le souci parfaitement légitime d'un homme qui serait investi d'une sorte de mission, au nom de l'humanité souffrante<sup>19</sup>; c'est faire abstraction de l'ironie avec laquelle Gabrielle Roy décrit cet humanisme, c'est oublier le caractère foncièrement dérisoire, proprement *donquichottesque* en fait, de ce petit caissier montréalais qui tout à coup, un matin, au petit déjeuner, repousse ses toasts et se prend pour Mahatma Gandhi. De la même manière, ne voir en lui que la victime d'une situation socio-économique difficile, un pauvre employé exploité par son patron, incapable de gagner sa vie convenablement, c'est fermer les yeux sur son avarice, sur le fait que s'il n'est pas riche, il ne vit pas non plus dans la pauvreté, à la différence, par exemple, des personnages de *Bonheur d'occasion*.

Bref, Gabrielle Roy ne condamne pas son personnage, mais elle n'en fait pas non plus une victime, un martyr ou un saint. Elle fait preuve d'une certaine « sérénité narrative » : sans lui donner tort ou raison, sans venir à son secours mais sans l'accuser, elle le montre enfermé dans la conscience aiguë qu'il a de lui-même. La lecture des nouvelles inédites permet de voir à quel prix cette sérénité a été conquise : Gabrielle Roy a littéralement mis des années à définir le regard ironique, à la fois amusé et triste, à la fois doux et amer, qu'elle a fini par poser sur Alexandre Chenevert<sup>20</sup>.

- 
19. Nous pensons par exemple à l'interprétation de John Murphy, qui assimile Alexandre Chenevert à un Christ moderne (« Alexandre Chenevert: Gabrielle Roy's Crucified Canadian », *Queen's Quarterly*, vol. LXXII, n° 2, été 1965, p. 334-346), ou encore à celle, plus récente, de Paul Socken (« Les dimensions mythiques dans *Alexandre Chenevert* », *Études littéraires*, vol. XVII, n° 3, hiver 1984, p. 499-529), pour qui Alexandre est « un héros qui comprend ce que les autres ne comprennent pas et qui finit par leur révéler le sens même de la vie. »
20. En des termes qui vont dans le sens de notre analyse, Jacques Ferron, dès 1973, attirait l'attention sur la distance qu'il y a entre « La justice en Danaca et ailleurs », nouvelle qu'il qualifie de « lamentable », et le roman qu'elle annonce : « Au-delà de cette chose, dans les brumes de l'avenir, à une distance qu'on peut aujourd'hui calculer, il y avait *Alexandre Chenevert*, œuvre magistrale dont elle était l'ébauche. Or je ne connais rien

### Préfiguration de l'idylle (« Le roi de cœur »)

On ne saurait réduire *Alexandre Chenevert* à un compromis ironique entre la pitié et la sévérité dont Gabrielle Roy faisait preuve dans les nouvelles analysées jusqu'ici. Ce serait faire abstraction de la deuxième partie du roman, c'est-à-dire du séjour d'Alexandre au Lac Vert, qui constitue la « parenthèse idyllique » à laquelle nous avons fait allusion au début de cette étude. Dans les pages idylliques de son roman, Gabrielle Roy renonce en quelque sorte à son ironie et adopte à l'égard de son personnage une attitude différente, sur laquelle nous nous pencherons plus loin. Mais il importe d'abord de signaler l'existence d'une autre nouvelle qui occupe dans le « dossier génétique » d'*Alexandre Chenevert* une place à part. Par rapport aux récits que nous avons déjà étudiés, le bonheur qui se déploie soudainement dans l'existence du héros représente une donnée tout à fait nouvelle. On trouve pourtant, dans une nouvelle antérieure qu'on peut considérer comme l'ébauche la plus ancienne d'*Alexandre Chenevert*, une version « primitive » de l'épisode du Lac Vert. Cette nouvelle, intitulée « Le roi de cœur »<sup>21</sup> et publiée dans *La Revue moderne* en 1940 (soit quatorze ans avant la parution d'*Alexandre Chenevert*), témoigne de la survivance tout à fait étonnante, dans l'imagination de Gabrielle Roy, d'un thème ou d'un motif qui, oublié ou abandonné pendant les années laborieuses où elle tente de donner forme à son héros, sera récupéré, transformé et doté d'une signification nouvelle dans le roman de 1954. Tout se passe comme si la « redécouverte » de ce motif avait joué un rôle déterminant dans la naissance d'Alexandre Chenevert.

« Le roi de cœur » met en scène un jeune Montréalais de bonne famille, Ted Sullivan. Il s'agit d'une histoire au ton léger, un peu comique, sentimental, dont le dénouement est digne d'un conte de fée : lors d'un séjour à la campagne, Ted s'éprend d'une jeune fille modeste, Kat Mc'kenzie, à qui il promet de rompre ses fiançailles malheureuses avec une femme élégante et superficielle appartenant au monde de la ville. De prime abord, il n'y a là rien qui puisse annoncer *Alexandre Chenevert*. Mais le protagoniste de la nouvelle cherche désespérément à se guérir d'une singulière manie qui n'est pas étrangère à Alexandre Chenevert :

Il ne pouvait plus s'arrêter de compter. Dans les tramways, il comptait les passagers. Et quand il s'était épuisé à ce jeu, il comptait les boutons du pardessus de son voisin et s'irritait si celui-ci se levait pour partir avant qu'il eut terminé son calcul.

---

de plus beau que cet écart où se situent l'humble patience et l'obstination orgueilleuse de l'écrivain. Il permet d'apprécier entre deux Gabrielle Roy la part de l'artiste et, peut-on dire, le long rachat d'une présomption.» (*Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 107).

21. Gabrielle Roy, « Le roi de cœur », *La Revue moderne*, avril 1940, p. 6-7, 32-39; désormais, *RC*.

Ce tic cérébral, à lui tout seul, ne l'eût peut-être pas distingué du reste des humains et rendu trop malheureux ; mais il souffrait encore du besoin affligeant de tout ranger sur son passage, de redresser ce qui était sans symétrie, de nettoyer ce qui était poussiéreux et d'aller mettre de l'ordre partout chez les gens qui n'en avaient pas. (RC, 6)

Alexandre lui aussi, bien qu'à un degré moindre, est obsédé par les chiffres et par l'ordre. Mais il y a, entre la nouvelle et le roman, une ressemblance encore plus frappante. Comme sa fiancée refuse de l'épouser tant qu'il ne se sera pas débarrassé de cette habitude, Ted, conseillé par son psychiatre, tente d'abord par tous les moyens de « se distraire de lui-même », mais en vain. C'est alors qu'en feuilletant un journal, « de guerre lasse », il lit cette annonce : « Beautiful old country house by the river, near rapids, cedar hedge. » Ted voit dans ces mots une véritable planche de salut : « Cela lui mit en tête une vision toute de repos et d'ordre. La maison admirablement gouvernée, où chaque chose aurait sa place et chaque chose serait à sa place... il l'avait longtemps, péniblement cherchée et jamais trouvée... [...] C'était peut-être celle-ci. » (RC, 7) Cette nouvelle, dont le protagoniste constitue en quelque sorte la « première incarnation » qu'on connaisse d'Alexandre Chenevert, est la seule à être construite à partir de ce scénario élémentaire qu'on retrouvera aussi dans le roman : l'histoire d'un homme malheureux ou malade qui, pour se « guérir », quitte la ville et se réfugie à la campagne, dans un monde essentiellement différent de tout ce qu'il a connu jusqu'alors. Même l'annonce dans le journal, dont le texte frappera l'imagination du petit caissier et l'incitera à choisir le Lac Vert (AC, 141-142), se retrouve déjà dans la nouvelle de 1940.

Mais la maison où séjournera Ted Sullivan n'a rien à voir avec la maison « admirablement gouvernée » qu'il imaginait. Il règne chez la veuve Emily Mc'kenzie et ses trois filles un joyeux désordre : les objets ne sont jamais à leur place, les gens se lèvent à n'importe quelle heure, se chamaillent pour un oui ou pour un non, écoutent la radio à tue-tête, etc. Convaincu que ce désordre lui interdit tout espoir de guérison, Ted décide quand même de prolonger quelque peu son séjour, « pour y étudier les mœurs vraiment curieuses des gens de la maison » (RC, 32). Or, c'est précisément le désordre qui, contrairement à ses attentes, l'aide à se débarrasser de son « tic cérébral ». Bientôt, il « [s'aperçoit] que la surprise [est] l'élément quotidien [chez les Mc'kenzie] » et « [connaît] une ivresse qu'il n'avait jamais ressentie de sa vie. Ici, au moins, il fallait renoncer à tout ranger et discipliner. » (RC, 34) Au bout de quelques jours, sa fâcheuse manie est finalement vaincue par l'enthousiasme anarchique des Mc'kenzie.

Mais cette guérison n'est pas la seule transformation subie par Ted Sullivan au cours de son bref séjour. S'il est heureux d'être guéri, Emily et ses trois filles, en retour, sont ravies de voir la présence du jeune homme

atténuer quelque peu le désordre qui régnait dans leur maison. Ted devient à leurs yeux l'homme de la situation, « l'oracle qui décidait si tel jour était plus propice qu'un autre à la lessive, si on mangerait des fèves au lard ou du poisson le vendredi. » Le jeune homme se prend au jeu : « Il était heureux. On avait besoin de lui. » Bientôt les quatre femmes « acceptent son autorité avec gratitude » (RC, 35). À la guérison de son « tic cérébral » s'ajoute donc, comme une sorte de bénéfice accidentel, sans rapport apparent avec son « apprentissage du désordre », un plaisir d'amour-propre qui culmine dans la relation amoureuse qu'il noue avec Kat, la plus jeune des trois filles de la veuve Mc'kenzie. Non seulement il est débarrassé de sa manie, mais il est devenu, aux yeux des Mc'kenzie, un chef de famille, et aux yeux de la petite Kat, une sorte de prince charmant. Bien sûr, ce « happy end » obéit aux règles implicites du genre sentimental et léger que Gabrielle Roy pratique à cette époque. Pourtant, à partir du moment où l'on reconnaît en Ted Sullivan un lointain ancêtre d'Alexandre Chenevert, ce dénouement heureux devient significatif : en somme, le bonheur mièvre et convenu que Ted Sullivan découvre chez les Mc'kenzie peut être considéré comme la première « solution » apportée par Gabrielle Roy au problème d'Alexandre.

Ainsi, aux deux extrémités de l'itinéraire que nous tentons de retracer ici, Gabrielle Roy accorde à son personnage une possibilité d'évasion que n'ont pas connue Éloi, Ernest Boismenu, Constantin Simoneau et Mac le Petit ; la chance de se réfugier dans un monde lointain et isolé, à l'abri de tout souci et de toute préoccupation. On pourrait décrire la longue élaboration du roman à partir de deux axes : d'une part, devant le problème ou la faute qui rend l'existence de son personnage si malheureuse, Gabrielle Roy ménage la distance de l'ironie qui lui permet d'éviter à la fois l'apitoiement et la condamnation. Mais d'autre part, tout se passe comme si l'ironie de la romancière rendait possible l'évasion du personnage ; en renonçant à la pitié ou à la sévérité, Gabrielle Roy s'autorise à revenir en arrière, à reprendre l'épisode de la *délivrance* du héros auquel elle avait renoncé.

Mais entre « Le roi de cœur » et *Alexandre Chenevert*, la nature de cette délivrance a complètement changé. L'idylle d'Alexandre a fort peu à voir avec le séjour de Ted Sullivan chez les Mc'kenzie. Dans « Le roi de cœur », ce qui était présenté comme un besoin bien innocent et bien légitime d'être aimé est devenu, dans les nouvelles suivantes, la quête éprouvante d'un personnage qui refuse d'être insignifiant, qui cherche à définir, à transformer, à ennoblir son *être*, et qui tente d'assurer à cet être le bien suprême : l'immortalité. Ce qui causait le malheur de Ted Sullivan était pour ainsi dire « localisé » ; il désirait quelque chose qui lui manquait et qu'il a fini par obtenir. Mais pour les personnages ultérieurs (y compris Alexandre Chenevert), la situation se complique : ce qui devient problématique, ce n'est pas tant ce « quelque chose qui manque » et qu'ils

désirent, mais le désir lui-même, dans la mesure où il se présente comme essentiellement inassouvi. Aussi, le retour, quatorze ans plus tard, au scénario que Gabrielle Roy avait déjà conçu dans «Le roi de cœur» ne signifie pas un retour à la satisfaction innocente du «désir d'être important». L'épisode du Lac Vert représenterait même plutôt le contraire exact d'un tel assouvissement. Certes, les Le Gardeur finiront par éprouver une certaine sympathie pour Alexandre, mais ils ne verront jamais en lui le «prince charmant», le «sauveur» ou le «chef de famille» que les Mc'kenzie voyaient en Ted Sullivan. Ils ne révéleront pas au petit homme insignifiant sa propre valeur, ils ne lui renverront pas une image flatteuse de lui-même en se soumettant à son autorité. Ils l'accueilleront tel qu'il est, sans façon, comme ils auraient accueilli n'importe quel nouveau voisin. En un mot, au cours de son bref séjour au Lac Vert, Alexandre ne découvrira pas l'*objet* de sa quête, mais parviendra, pendant un certain temps, à y *renoncer*. De ce point de vue, il n'est pas interdit de voir un certain rapport de nécessité entre l'idylle et ce que nous avons appelé l'ironie de Gabrielle Roy. L'éclairage à la fois drôle et pathétique que la romancière projette sur son personnage s'apparente au détachement d'Alexandre, à l'attitude nouvelle qu'il adopte au cours de son séjour en forêt. On peut affirmer que, pendant les quelques pages où se déploie l'idylle du Lac Vert, la romancière et son personnage sont en quelque sorte *d'accord*.

### **Le sommeil d'Alexandre, ou le désir de ne plus désirer**

Le lecteur d'*Alexandre Chenevert*, dans une large mesure, ne découvre pas Alexandre et le monde dans lequel il évolue comme réalité «objective»; il découvre plutôt le monde et les événements à travers le point de vue subjectif d'Alexandre. Nous pourrions caractériser le dispositif narratif de ce roman en disant qu'il relève en grande partie d'un certain «réalisme subjectif<sup>22</sup>». À titre d'exemple ponctuel, lorsque Alexandre est interrogé par le docteur Hudon, qui vient de lui interdire de fumer et de boire du café, il se montre trop préoccupé par cette interdiction pour entendre la question suivante. Le lecteur, enfermé dans le même point de vue qu'Alexandre et amené à partager, pour ainsi dire, son inquiétude, n'«entend» pas lui non plus la question du médecin :

C'était pourtant le café bien fort, bien noir, les cigarettes qui parvenaient à le tenir debout. Il pencha le visage.

— Comment dites-vous? demanda-t-il poliment après un instant de réflexion.

Le docteur *répéta*:

22. Nous empruntons le terme à Marcel Raimond qui, à propos de Flaubert, le définit comme «un effort pour présenter au lecteur la réalité fictive à travers le regard d'un protagoniste» («Le réalisme subjectif dans *L'éducation sentimentale*», *Travail de Flaubert*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1983, p. 93).

— Je vous demande, Monsieur Chenevert : avez-vous des malheurs ? Êtes-vous un homme malheureux ? (AC, 127 ; nous soulignons)

De même, nous pourrions évoquer les dernières pages du roman, dans lesquelles la romancière fait subtilement partager au lecteur la confusion dans laquelle est plongé Alexandre pendant son agonie, alors qu'il est sous l'effet des médicaments. Mais ce « réalisme subjectif » est illustré de manière encore plus frappante (et encore plus significative, comme nous le verrons plus loin) par le récit de la nuit d'insomnie sur lequel débute le roman :

Je ne dormirai pas, convint Alexandre. Il était comme soulagé. Il arrivait enfin, presque content, à cette quiétude morne que donne l'absence de tout espoir.

— Je ne dormirai pas.

Alors Alexandre perdit pied. Le vieux globe terrestre se remit à tourner, mais à une telle allure que la Grèce et le voisin aux lourdes bottines, les Juifs de Palestine et l'U.R.S.S ne formaient qu'une seule image brouillée. [...] Alexandre se sentit couler à pic. Il dépassa les premières épaisseurs de la terre. Il atteignit des régions incomparablement sombres et reculées qui se situaient peut-être avant le déluge, avant même la séparation des eaux et de la terre. Sous des algues et des flots d'eau noire, il avait comme le souvenir qu'il eût dû chercher son parapluie. Puis sa bouche bâilla complètement, se pinça dans le mouvement lent et pathétique des branchies de poissons.

Le réveil sonna. Curieuse était cette petite voix irritante et futile de la terre résonnant jusque dans les profondeurs opaques où Alexandre, comme une infime parcelle détachée du chaos, commençait à s'agiter. (AC, 27-28)

Alexandre finit bel et bien par s'endormir, mais on ne peut lire à aucun endroit dans le texte : « il s'endormit ». Le sommeil d'Alexandre est en quelque sorte occulté. Plus précisément, le bref moment de sommeil qui précède la sonnerie du réveil est occulté en tant que *fait objectif*. Ce moment est décrit subjectivement, à partir du point de vue de celui qui s'endort et qui, forcément, n'a pas conscience de s'endormir. La seule exception possible est la notation « sa bouche bâilla complètement », qui peut laisser croire que Gabrielle Roy décrit objectivement l'expression comique qui apparaît sur le visage du dormeur. Mais cette description demeure ambiguë, dans la mesure où la comparaison avec le poisson semble se rapporter, comme tout ce qui précède, au rêve aquatique d'Alexandre. Gabrielle Roy entraîne son lecteur dans ce rêve, mais sans le prévenir qu'il s'agit d'un rêve ; elle fait partager au lecteur l'expérience subjective du rêve, du glissement inconscient dans le sommeil.

Dans les exemples que nous venons de citer, et dans plusieurs autres passages, il devient évident que le point de vue de la narration et le point de vue du personnage coïncident parfaitement. Mais il faut bien voir que ce subjectivisme, s'il ne se manifeste pas toujours aussi clairement, s'étend d'une certaine manière à la totalité du roman. Quelquefois la narration se

transporte dans la conscience d'un personnage secondaire, tel Eugénie, Emery Fontaine, Godias ou le docteur Hudon ; mais le plus souvent, c'est la subjectivité d'Alexandre qui sert en quelque sorte de «véhicule» à la narration. La conscience qu'il a de lui-même et du monde domine le roman, lui confère son climat ou sa tonalité. Ce roman n'est pas l'histoire d'Alexandre Chenevert racontée par une voix étrangère à la sienne et clairement identifiable ; c'est l'histoire d'Alexandre Chenevert racontée, ou disons plutôt «vécue», du point de vue d'Alexandre lui-même. Cette technique narrative est liée à ce que nous avons appelé plus haut l'ironie de Gabrielle Roy. C'est en effet dans la mesure même où elle pénètre dans la conscience de son personnage que la romancière s'abstient de poser sur lui un regard extérieur, qu'elle s'abstient de porter un jugement et s'enferme dans une sorte de silence ou de «vide axiologique». La conquête de la «neutralité» ou de la «sérénité narrative» dont nous avons parlé signifie ici que Gabrielle Roy se retire en quelque sorte dans les «coulisses» de son récit pour céder entièrement la parole à son personnage et à ses tristes préoccupations. La conscience d'Alexandre Chenevert résonne dans le vide, entourée de toutes parts par le silence de la romancière.

Il y a pourtant un moment crucial dans le roman où ce dispositif narratif est complètement détruit par l'instauration d'un nouveau climat, d'une ambiance radicalement différente de celle qui a prévalu jusque-là. À la fin de sa première journée au Lac Vert, Alexandre s'apprête à passer une deuxième nuit dans la petite cabane des Le Gardeur. Cette nuit, pendant laquelle il dormira d'un sommeil profond, s'oppose de manière symétrique à la nuit pénible des premières pages que nous venons d'évoquer. Alexandre faisait encore, quelques instants avant de trouver le sommeil, un rêve agité : il était à la banque, occupé à additionner des chiffres dans son registre. Puis, tout à coup, une intervention salutaire le tire de ses calculs :

Quelqu'un vint qui enleva le livre, le ferma et le jeta au loin dans le lac. Il y eut comme un petit flocc. Presque aussitôt les rides du lac s'éteignirent.

Et puis, c'e fut fini. Alexandre dort comme il convient de dormir. (AC, 160)

Qui est donc ce «quelqu'un» qui vient délivrer Alexandre de ses soucis ? Quelle est cette présence rassurante qui vient l'entourer ? N'est-il pas parfaitement seul ? Alors que le bref instant de sommeil du début était occulté, perdu dans l'inconscience du héros qui s'endormait sans le savoir, ici on affirme sans équivoque : «Alexandre dormait. Une mince branche, sous l'impulsion du vent, frappait à sa fenêtre, puis se retirait. Il y avait des moments où cette tige imprimait son ombre délicate sur le visage d'Alexandre. Depuis six heures d'affilée il dormait.» (AC, 162) Qui parle ? Qui est conscient du sommeil d'Alexandre, si Alexandre lui-même est immergé dans le néant du sommeil ?

Suivant le principe du «réalisme subjectif» qui a été instauré jusque-là dans le roman, ce passage semble contradictoire ; le lecteur ne peut pas

savoir qu'Alexandre dort, puisque Alexandre lui-même n'a conscience de rien. Mais c'est justement ce dispositif narratif qui vient de voler en éclats. Dans les pages suivantes, et pour la première fois d'une manière aussi flagrante, la romancière fait sentir sa présence dans le texte, pose sur Alexandre Chenevert le regard objectif qu'elle s'était pour ainsi dire interdit jusque-là; elle fait entendre sa «voix», une voix qu'on ne peut plus confondre avec celle du personnage, et qu'il est tentant d'assimiler à cette présence rassurante, tutélaire, qui vient délivrer Alexandre en interrompant son rêve angoissé. Le personnage n'éprouve rien; il se repose en dehors de sa conscience, et, précisément pour cette raison, il ne peut être conscient qu'il se repose. On a pourtant l'impression, en lisant ces pages, qu'il est effectivement heureux; il semble éprouver ce bonheur paradoxal qui, en toute logique, ne s'éprouve pas: dormir d'un sommeil profond que rien ne peut troubler. Tout se passe comme s'il était livré à un rêve étrangement tautologique: endormi dans une cabane sur le bord du Lac Vert, il rêve qu'il est endormi dans une cabane sur le bord du Lac Vert. C'est que Gabrielle Roy, en un sens, éprouve ce bonheur à sa place; à la faveur du sommeil de son héros, elle sort de son long silence et s'approche de lui pour constater qu'il est heureux, pour témoigner au lecteur qu'Alexandre Chenevert s'est enfin endormi, qu'il a perdu jusqu'au souvenir de ses tracas.

Il est évident que le regard extérieur que la romancière pose ici sur Alexandre Chenevert n'a plus rien à voir avec la volonté de juger qu'elle manifestait dans les nouvelles. Cette volonté a été complètement dépassée; il n'y a plus lieu de condamner le personnage, ni d'éprouver pour lui de la pitié, puisque Gabrielle Roy ne se permet de faire entendre sa voix qu'au moment où Alexandre a cessé à la fois d'être «fautif» et «souffrant». Il a cessé d'être attaché à lui-même et à sa place dans le monde, il ne prend plus sur ses épaules le sort de l'humanité: «Y avait-il eu, autrefois, des Chinois qui mouraient par milliers en des régions trop stériles? Un programme pour fertiliser l'aride Palestine? Alexandre l'avait oublié...» (AC, 161) Il ne pense plus à devenir Gandhi, et c'est dans la mesure même où il a renoncé à cet ennoblissement de son existence que Gabrielle Roy peut renoncer à son dispositif narratif subjectiviste et ironique. Son ironie serait maintenant sans objet; Alexandre n'est plus narcissique, il n'est plus replié sur lui-même, il est sorti de son palais de miroir; il dort. C'est au moment où son héros s'endort que Gabrielle Roy peut en quelque sorte se réveiller, qu'elle peut sortir du «sommeil narratif» qui favorisait sa neutralité. Son héros, dans le sommeil, a perdu toute conscience, et principalement il a perdu cette *conscience de soi* qui était la source de tous ses maux: «il ne connaissait plus personne sur terre; il ne savait même plus qui il était.» (AC, 161)

Cet oubli constitue la définition même de l'idylle. Ce n'est pas un hasard si le bonheur d'Alexandre débute au moment où il trouve enfin le

sommeil : pour atteindre l'idylle, il ne faut pas la chercher, il ne faut pas y penser, il faut simplement s'oublier, comme il faut oublier de chercher, de désirer et d'espérer le sommeil pour le trouver. Concrètement, dans le cas d'Alexandre, il a fallu en quelque sorte l'intervention de Gabrielle Roy, il a fallu qu'une présence anonyme, énigmatique, lui accorde la « permission » de dormir, ou mieux, désire son sommeil à sa place, afin qu'il puisse s'endormir sans l'avoir voulu.

Le bonheur se poursuit même après le réveil d'Alexandre : « que lui arriva-t-il [...] de bon ? En vérité, rien de sensationnel. Il eut faim, et il mangea. Il eut soif, et il but. Il ressentit une fatigue naturelle, bienfaisante, et il se reposa sous les branches d'un pin, son vieux chapeau tiré sur les yeux. » (AC, 168) Pourtant, le sommeil demeure peut-être la forme la plus « pure » de l'idylle. C'est le moment de l'innocence absolue, le moment où l'absence du désir vient le *surprendre*, l'envelopper *sans qu'il s'en rende compte*. Mais le caractère nécessairement involontaire de ce bonheur le rend forcément fragile ; tout comme le moment où l'on a conscience de dormir annonce immanquablement l'approche du réveil, rien n'est plus dangereux, pour l'idylle, que la conscience de l'idylle.

De fait, dès le moment du réveil, il y a déjà une faille dans le bonheur d'Alexandre. Il perçoit d'emblée la présence tutélaire que nous avons identifiée à Gabrielle Roy, et qu'il identifie pour sa part à Dieu :

[...] dans l'instant qu'il s'éveilla, [il] crut percevoir comme une présence qui se détachait de lui, vague forme qui à regret, s'éloignait. Une impression d'enfance enveloppa Alexandre.

[...]

Quelques hommes, lorsqu'on leur demande de préciser les jours où ils ont été heureux, peuvent hésiter entre trois ou quatre. Alexandre en ouvrant l'œil sut que cette journée-ci serait la meilleure. (AC, 163-164)

Il se sent aussitôt redevable envers cette présence maternelle qui lui a permis d'atteindre son bonheur :

Il mettait les pieds dans les empreintes creusées par le bétail. Dans la clairière pleine de lune, l'eau luisait et lavait sans fin une herbe frisée. Alexandre s'émerveilla de cette fuite légère. Il tourna le visage vers le point éloigné du ciel où il continuait à situer son Créateur, et il ne manqua pas de le remercier. (AC, 169)

Si Alexandre remercie « Dieu », ou la « présence anonyme » qui veille sur lui, c'est parce qu'il est conscient de *posséder* enfin le bonheur. Au moment où il remercie son Créateur, il s'est déjà éloigné de la présence immédiate, innocente et naïve du monde qui l'entoure. Encore immergé dans l'écho fantomatique de son sommeil idyllique, il est bel et bien éveillé, revenu à la réalité de sa *conscience de soi*. Toutes les pages qui décrivent cette journée heureuse et l'oubli de lui-même dans lequel Alexandre puise son bonheur sont déjà marquées par le retour subtil de l'ironie dont nous avons parlé plus haut. Gabrielle Roy, après le réveil de

son héros, quitte la scène («à regret» peut-être, comme la mystérieuse et rassurante «présence» devinée par Alexandre) et, insensiblement, se mure à nouveau dans le silence. Alexandre se retrouve seul. La «présence bénigne» qui veillait sur lui pendant qu'il dormait n'est plus, d'une certaine manière, qu'un souvenir, et son bonheur lui-même n'est que le prolongement fragile de son sommeil.

Bientôt, il se réveillera complètement, et l'écho du sommeil aura tout à fait disparu. Après avoir passé une soirée en compagnie des Le Gardeur, à qui il a promis qu'il reviendrait, Alexandre s'enferme mystérieusement dans sa cabane :

Soir après soir, on attendait Monsieur Chenevert à la ferme, et il ne venait pas. [...] Quand il n'y avait pas la moindre brume, Edmondine voyait la lampe du solitaire briller, au loin, entre les arbres. Elle restait allumée très tard. [...] Qu'est-ce que Monsieur Chenevert pouvait faire à pareille heure? À quelle mystérieuse occupation pouvait-il se livrer alors qu'il aurait dû se reposer? Frêle, maladif et pitoyable comme avait paru Alexandre à ces gens, ils s'inquiétaient des difficiles exigences que, sans les comprendre, ils imaginaient le petit homme capable de s'imposer. Qu'est-ce en vérité que Monsieur Chenevert pouvait bien faire? (AC, 188-189)

Les premiers mots du chapitre suivant tombent comme un couperet et marquent brutalement la fin de l'idylle : «Il écrivait une lettre à la presse.» Dès que réapparaît le besoin d'écrire, d'être imprimé, de tirer un certain *profit* du bonheur qu'il a découvert, de se voir reconnaître un certain *mérite* à l'avoir découvert, Alexandre se réveille complètement et quitte l'idylle, retombe en quelque sorte dans le roman auquel, grâce au sommeil, il avait réussi à échapper.

\*  
\*\*

Cet échec était sans doute prévisible ; nous avons évoqué plus haut, à propos du séjour d'Alexandre au Lac Vert, l'image de la *parenthèse* idyllique. Or, le trait le plus frappant de l'idylle réside peut-être justement en ceci qu'elle ne s'ouvre et ne se ferme jamais, qu'elle est sans commencement ni fin : «Alexandre n'avait plus de passé et, liberté plus grande encore, pas d'avenir.» (AC, 161) L'idylle est l'abolition de l'*avenir*, vers lequel Ted Sullivan, Éloi, Ernest Boismenu, Constantin Simoneau et Mac le Petit sont obstinément tournés. Mais pour Alexandre, dans la mesure où l'idylle s'oppose si brusquement à ses préoccupations passées, elle n'est pas tant l'abolition de l'avenir que son *avènement* : c'est l'avenir devenu présent, le bonheur rêvé qui se réalise. Certes, il a trouvé ce bonheur sans l'avoir cherché, grâce à l'«intervention» providentielle de Gabrielle Roy, ou de Dieu, comme on voudra. Mais aussitôt ce bonheur trouvé, il s'attache à lui, il recommence à le *désirer*. Non content de s'être oublié et d'avoir trouvé le bonheur, il souhaite maintenant le garder, le

faire fructifier, le voir s'épanouir, en profiter. En un mot, il s'invente un *nouvel avenir* qui pulvérise aussitôt l'idylle. Il est frappant de constater que les personnages de *La petite poule d'eau*, à la différence d'Alexandre, n'ont pas le sentiment d'avoir *trouvé* leur bonheur : ils ne comprendraient pas qu'on veuille écrire à la presse pour en témoigner ; ils ne savent pas, en quelque sorte, qu'ils sont heureux, et c'est précisément à cette ignorance que tient leur bonheur. L'idylle d'Alexandre est une idylle « impure », une idylle qui ne peut pas s'oublier, puisqu'elle a été vécue comme une libération, comme un bonheur qui succédait à une existence malheureuse et angoissée.

C'est en cela, sans doute, que le monde de *Bonheur d'occasion* et le monde de *La petite poule d'eau* ne peuvent se rencontrer. Le panneau central du triptyque, pour reprendre la métaphore que nous proposons au début, loin de résoudre le contraste entre l'idylle et le roman qui l'encadrent de part et d'autre, ne fait que le souligner. L'échec d'Alexandre signifie que l'idylle n'a aucune chance de survivre dans l'univers réaliste du roman. Les deux mondes ne se mélangent pas. « Exilée » dans la réalité, considérée comme un « fragment » du monde réel dont le souvenir est toujours présent, l'idylle est condamnée à l'étouffement. Elle doit, pour vivre et « respirer », être située en dehors de la réalité, « [au-delà du] fin fond du bout du monde<sup>23</sup> », là où elle peut se déployer pour ainsi dire ontologiquement, se confondre avec la totalité de l'existence.

---

23. Gabrielle Roy, *La petite poule d'eau*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1993 [1950], p. 12.