

Un fricot pour Germaine Guèvremont

Actes de la journée d'études du 23 octobre 2018
(Université du Québec à Montréal)

Sous la direction de David Décarie,
Rosemarie Fournier-Guillemette et Lori Saint-Martin,
avec la collaboration de Nelson Guilbert et Marie Lise Laquerre



Collection Émergence
Tangence éditeur

Université du Québec à Rimouski
Université du Québec à Trois-Rivières

Un fricot
pour Germaine Guèvremont

Actes publiés chez un autre éditeur

Jacques B. Bouchard (sous la dir. de), *Recherches 3 azimuts. Actes du 1^{er} colloque biennal (UQAC, 11-12 avril 2003)*, Chicoutimi, Protée éditeur, 2003.

Cynthia Harvey et Anne Martine Parent (sous la dir. de), *Entr'actes. Actes du 4^e colloque biennal (Université du Québec à Chicoutimi, 24-25 avril 2009) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, Chicoutimi, Protée éditeur, 2011.

Dans la même collection

Claude La Charité (sous la coordination de), *ConjointÉtudes. Actes du 2^e colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 15-16 avril 2005) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Claude La Charité (sous la coordination de), *Lettres et théories: pratiques littéraires et histoire des idées. Actes du 3^e colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 13-14 avril 2007) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand, Stéphanie Massé et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Roxanne Roy (sous la coordination de), *Imaginaires, écritures, savoirs: une traversée du littéraire. Actes du 5^e colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 14-15 avril 2011) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Marie-Josée Charest, Marie-Ange Croft et Marc-André Marchand, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2013.

Mathilde Barraband (sous la coordination de), *Éthique et esthétique dans la littérature pour la jeunesse. Actes du colloque étudiant international (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 février 2010)*, édités par Andréane Audy-Trottier, Myriam Bacon et Elizabeth Marineau, avec la collaboration de Johanne Prud'homme, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2014.

Hervé Guay et Jacques Paquin (sous la coordination de), *Voix nouvelles, voix plurielles: marginalités, positions critiques et horizons d'attente. Actes du 6^e colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2013) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Louis-Serge Gill et David Laporte, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2015.

Katerine Gosselin et Anne Martine Parent (sous la coordination de), *Figures, représentations et stratégies. La littérature en question. Actes du 7^e colloque biennal (Université du Québec à Chicoutimi, 10-11 avril 2015) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Raphaëlle Guillois et Andréanne R. Gagné, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2017.

Roxanne Roy (sous la coordination de), *La mémoire des mots: de la théorie à la fiction littéraire. Actes du 8^e colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 7-8 avril 2017) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Joanie Lemieux et Valérie Provost, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2019.

Jacques Paquin et Roxanne Roy (sous la coordination de), *L'écriture et ses fictions: lieux et figurations. Actes du 9^e colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2019) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Marie-Hélène Nadeau et Valérie Plourde, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2021.

Un fricot pour Germaine Guèvremont

Actes de la journée d'étude du 23 octobre 2018
(Université du Québec à Montréal)

Sous la direction de David Décarie,
Rosemarie Fournier-Guillemette et Lori Saint-Martin
avec la collaboration de Nelson Guilbert et Marie Lise Laquerre



Collection Émergence
Tangence éditeur

Université du Québec à Rimouski
Université du Québec à Trois-Rivières

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce au soutien financier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

ISBN version imprimée: 978-2-925015-13-0

ISBN version numérique (PDF): 978-2-925015-12-3

Dépôt légal:

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2021

Bibliothèque et Archives Canada, 2021

© Tangence éditeur 2021

300, allée des Ursulines

Rimouski (Québec) G5L 3A1

tangence@uqar.ca

<https://tangence.uqar.ca>

Édition, révision et correction des épreuves: Nelson Guilbert et Marie Lise Laquerre

Direction de l'ouvrage: David Décarie, Rosemarie Fournier-Guillemette

et Lori Saint-Martin

Composition, infographie et conception graphique: Édiscript enr.

Table des matières

- 9 Un fricot pour Germaine Guèvremont :
invitation au festin
Lori Saint-Martin
- 13 Germaine Guèvremont et l'étude de la vie réelle
Mylène Bédard et Charlotte Biron
- 25 Germaine Guèvremont chroniqueuse :
Janrhève, La Passante et La femme du Postillon
Chantal Savoie
- 37 À l'ombre du Chenal du Moine :
mentorat et filiation littéraire dans la correspondance
entre Germaine Guèvremont et Alfred DesRochers
Stéphanie Bernier
- 49 La vie de profil. Médiation et altérité
dans *Germaine Guèvremont, romancière*
Thomas Carrier-Lafleur
- 61 Le radiroman, un genre polyphonique ?
L'écho des voix paysannes dans le radiroman *Le Survenant*
Rosemarie Fournier-Guillemette
- 73 Incarnation et temporalité. Le temps de la diffusion
dans le radiroman *Le Survenant* de Germaine Guèvremont
David Décarie
- 85 Le cycle du *Survenant* dans le contexte américain
Jean Morency

Un fricot pour Germaine Guèvremont: invitation au festin

Lori Saint-Martin
Université du Québec à Montréal

En terre de Germaine Guèvremont, un fricot, rappelons-le, c'est une belle viande en ragoût¹. En France, le terme désigne plutôt une viande de piètre qualité ou le plat vite ou mal fait qu'on en tire; plus généralement, il décrit une cuisine fade et grossière. «S'endormir sur le fricot», c'est se laisser aller à l'indolence; de même, on fricote des affaires louches. Dans l'usage que le Grand Robert appelle avec amabilité, mais non sans condescendance, «régional» (mais Germaine Guèvremont n'a-t-elle pas montré que sa minuscule région était en fait le centre du monde?), le terme est au contraire positif: il suggère un repas plantureux, un festin.

Voilà une bonne description du travail mijoté par Guèvremont elle-même. Correspondance, reportages, chroniques, romans, nouvelles, sketches radiophoniques, radiroman et téléroman, notamment: un véritable banquet pour lectrices² affamées. La publication et la mise en ligne, en cours, de bon nombre de ces textes, édités et présentés par l'équipe que je forme avec David Décarie et Rosemarie Fournier-Guillemette, offrent une nourriture abondante et délicieuse. Couque, cuisinière, cheffe, Germaine Guèvremont sait ménager la chèvre et le chou. Elle marie la tradition — le milieu et les usages

-
1. David Décarie, Rosemarie Fournier-Guillemette et moi tenons à reconnaître l'aide de plusieurs personnes. Merci à Lise Bizzoni, Robert Dion, Hélène Hotton et Annie Tanguay du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) pour leur soutien. Pour leur travail d'édition, nous remercions Félix Durand et Julie-Anne Godin-Laverdière du CRILCQ ainsi que Nelson Guilbert et Marie Lise Laquerre de *Tangence*. Un merci tout particulier à Hervé Guay, qui a eu l'amabilité d'accueillir cette publication dans la collection «Émergence». Enfin, cette journée d'étude s'inscrit dans le cadre d'un projet d'édition critique des œuvres de Germaine Guèvremont subventionné par le CRSH, que nous remercions de son appui.
 2. Dans le présent texte, le féminin englobe le masculin. On trouve ça bizarre, puis on s'y habitue.

dont elle parle — et l'innovation : aujourd'hui, cette grande exploratrice des nouveaux médias de son époque — la radio, puis la télévision — investirait sans doute la web-série, le podcast ou une autre modalité de diffusion contemporaine. De quelques ingrédients de choix, elle tire des mets pimantés d'humour où se mélangent le sel des moqueries et le sucre des émotions tendres. Le bas et le haut, le quotidien et le sublime se mélangent chez elle comme chez ces artisanes-artistes du quotidien qui improvisent chaque fois un plat semblable et différent, familier et surprenant, odorant à faire venir l'eau à la bouche et parfois les larmes aux yeux.

Suivons-la, notre chère Germaine Guèvremont, sur le chemin de la cuisine. Plus qu'un simple moyen de gagner son pain ou sa croûte, de faire bouillir la marmite ou de mettre du beurre dans les épinards, la littérature lui a offert une nourriture à la fois terrestre et spirituelle qui nous comble à notre tour. On savoure ses textes, on les dévore, on s'en nourrit, on s'en délecte. Elle n'a rien d'une andouille ou d'un cornichon, notre Germaine, rien d'une nouille, rien d'une poire, même bonne, rien d'un beigne (d'une beignesse ?) ou d'une dure à cuire.

Avec générosité, elle nous régale de son talent et nous abreuve de son imagination. Frugale et économe, elle tire d'un canard perdu ou d'un infime malentendu entre Didace et Pierre-Côme quinze ou vingt épisodes aussi bien ficelés qu'un rôti du dimanche. Elle sait étirer la sauce sans noyer le poisson ; et si elle a mis presque tous ses œufs dans le panier du Survenant, elle ne nous laisse jamais sur notre faim. Chez elle, la mayonnaise prend presque toujours, et tout baigne dans l'huile, même quand la moutarde monte au nez de ses personnages. Peu de navets, beaucoup d'écrits bons comme le pain blanc.

Cuisiné en vue de célébrer le cinquantenaire de la mort de l'autrice, notre fricot, qui fait suite à une journée d'étude tenue en octobre 2018 à l'Université du Québec à Montréal, montre que Guèvremont est plus vivante que jamais. Le présent livre propose des travaux nouveaux et originaux sur les chroniques (Mylène Bédard et Charlotte Biron, Chantal Savoie) et le radio-roman (Rosemarie Fournier-Guillemette, David Décarie), sur la correspondance entre Guèvremont et Alfred DesRochers (Stéphanie Bernier), sur le documentaire *Germaine Guèvremont, romancière* (Thomas Carrier-Lafleur) et sur les influences américaines de l'écrivaine (Jean Morency). Ainsi, des corpus peu ou pas étudiés ont été éclairés d'un jour nouveau, et on saisit mieux la modernité de l'autrice, sa créativité et ses rapports avec la tradition littéraire, mais aussi avec son époque. Le volume a également l'avantage de réunir des spécialistes de longue date et de jeunes chercheuses qui confirment la pertinence de l'œuvre pour une nouvelle génération. Menu riche et équilibré, propre à contenter les appétits les plus difficiles.

Mettant les bouchées doubles, plusieurs fines gourmandes nous ont donc livré le fruit de leurs réflexions et la substantifique moelle de leur pensée. Vous trouverez ici des textes exquis et nourrissants, délices pour les esprits fins et non bouillie pour les chats. Au lieu de nous poser un lapin ou d'arriver comme autant de cheveux sur la soupe, nos collaboratrices, mettant la main

à la pâte, ont ajouté leur précieux grain de sel. Et loin de chanter comme des casseroles, de pédaler dans la choucroute, de nous rouler dans la farine, de nous raconter des salades, de cracher dans la soupe, de mettre les pieds dans les plats, de faire chou blanc, d'être assis sur leur steak, d'être dans les patates, de se pogner le beigne ou d'avoir une montée de lait, elles sont *la fine de la fine*, la crème de la crème, la cerise sur le gâteau ou le sundae, c'est selon. L'affaire, on l'aura compris, est ketchup.

La lecture de ces textes vous aplatira comme des crêpes, vous laissera comme deux ronds de flan, vous fera tomber dans les pommes. Ce fricot, c'est du bonbon ! Je termine là mes réflexions culinaires, de crainte de vous donner une indigestion. La table est mise, les convives sont réunies, que la fête commence ! Bon fricot, bon appétit, bonne lecture.

Germaine Guèvremont et l'étude de la vie réelle

Mylène Bédard
Université Laval

Charlotte Biron
Université Laval

Si, dans une conférence et un texte qu'elle livre à *Paysana* en 1943, Germaine Guèvremont associe sa découverte de Sorel à l'année 1926, ce n'est pas parce qu'elle vient d'y emménager, mais plutôt parce que la date marque ses débuts comme véritable journaliste de terrain : « Jusque-là, je m'étais bornée à parcourir ses rues, machinalement, soit en regardant les vitrines ou la toilette des promeneuses, un geste bien humain et bien féminin, ou tout simplement en regardant prosaïquement à mes pieds¹. » À la manière d'une ethnographe², l'écrivaine développe un rapport documentaire à l'écriture fondé sur la lecture des journaux, la consignation d'observations et d'expériences sensorielles, et la rencontre de l'autre. À partir de ses textes journalistiques et de ses œuvres sur le journalisme, la présente étude entend cerner la démarche de l'écrivaine par l'examen de ses lieux d'enquête de prédilection : le féminin, la vie paysanne et le journalisme.

Le corpus journalistique de Guèvremont présente une hétérogénéité de genres, son parcours l'ayant menée de l'écriture de billets aux faits divers, en passant par la chronique, le reportage et l'entretien. Certaines figures ont toutefois préséance, comme ces femmes aux divers métiers dont Guèvremont fait le portrait dans *Paysana* à partir d'« interviews ». L'ensemble des articles repose également sur une trame continue, celle d'un monde rural que la

1. Germaine Guèvremont, « La découverte de Sorel en 1926 », *Paysana*, vol. 6, n° 9, novembre 1943, p. 6-7.
2. Cette étude s'inscrit dans le prolongement de l'analyse d'Hélène Destrempe et Jean Morency, qui situaient l'écriture de Germaine Guèvremont dans le sillon de « l'émergence du discours ethnologique au Canada français dans les années 1940 » en la rapprochant notamment « des documentaires de l'abbé Albert Tessier » (Hélène Destrempe et Jean Morency, « Américanité et modernité dans le cycle du *Survenant* », *Voix et Images*, vol. 33, n° 3, printemps-été 2008, p. 38-39).

journaliste explore fréquemment par le prisme autobiographique. L'intérêt de ce corpus réside justement, selon nous, dans le fait qu'il met en évidence la part intime qui influe sur l'écriture journalistique de Guèvremont, permettant de mieux situer son regard au centre de cette production. Le discours que tient Guèvremont sur le journalisme constitue ainsi une mine d'informations très riche sur ses modes d'investigation du réel. Nous chercherons non seulement à faire valoir le savoir et les connaissances qui se dégagent des textes et fictions journalistiques, plus spécifiquement du feuilleton autour de Caroline Lalande, mais aussi, et surtout, à examiner les méthodes d'enquêtes de terrain qui caractérisent le travail de l'écrivaine.

Le féminin

La démarche ethnographique de Guèvremont pour expliquer et comprendre le féminin de l'extérieur aussi bien que de l'intérieur se raffine au fil des décennies, dépassant la stricte fonction idéologique de gardienne d'un monde et de ses valeurs à laquelle le discours et la littérature régionalistes réduisent souvent les femmes. Dans ses premières chroniques, la représentation du féminin s'inspire d'observations personnelles sur les mœurs et les usages de ses contemporaines, mais puise aussi dans des sources écrites, comme le discours journalistique et le témoignage intime :

Imaginez pour les besoins de ma cause une Perette menue, qui, après avoir dit adieu à son pot-au-lait et à ses illusions se trouverait, un soir, chaussée d'escarpins de bal, enveloppée dans un manteau à silhouette fashionable et en route vers l'Opéra. Le cas échéant, le « Mail » chuchoterait qu'il y a « Evidence of Corruption », il se perdrait du grec et du latin et « Joson » serait capable dans un mouvement de surprise de vanter la jeune fille moderne, pas vrai ? Eh bien ! j'ai eu la bonne fortune de trouver un carnet où étaient annotées les impressions d'une petite âme toute neuve. Est-ce que Perrette imitant Cendrillon se serait attardée au bal après minuit et aurait laissé choir ses notes dans la grande hâte du retour ? Mystère ! J'en détache le premier feuillet pour votre bon plaisir³.

Si le journal intime cité peut être une invention de la journaliste, il n'en demeure pas moins que son intégration confère une touche d'authenticité à la chronique en plus de rehausser la crédibilité professionnelle de la journaliste par la mise en valeur de sa capacité à découvrir des sources d'informations inédites donnant accès à des expériences vécues de l'intérieur. Dans cette mise en scène, Guèvremont refuse les conclusions hâtives, ce qui la distingue du *Mail*, au profit d'une étude de la vie réelle. Très tôt, chez Guèvremont, cette étude du réel se prolonge sous la forme d'un questionnement sur la vie intérieure des personnages féminins. Dans les billets parus dans le journal *L'Étudiant*, les pensées et les notes de la jeune femme qui a égaré son carnet rejoignent la tâche de la jeune journaliste qui, elle aussi, prend des notes ou plutôt « griffonne » pour rendre compte d'une agitation mentale dite féminine :

3. Janrhève, « Trouvé : un journal », *L'Étudiant*, vol. 3, n° 12, 6 février 1914, p. 3.

Un bruit! C'est la sonnerie du téléphone qui s'agite joyeusement une fois, deux fois! Message longue distance: «*L'Étudiant* paraît vendredi prochain; nous enverrez-vous quelque chose?» La voilà! la bonne joie! Tailler ses crayons, se reprendre au charme d'écrire! Alors j'ai pensé tout haut, j'ai griffonné ce que peut être une heure grise dans la tête d'une femme⁴.

Au-delà de la «sensiblerie» et de la «candeur assez touchante⁵» signalées par la critique, ces premières chroniques à *L'Étudiant* présentent les germes de la pratique et de l'identité journalistiques de Guèvremont, ancrées dans la quotidienneté et dans un rapport de proximité, voire d'intimité, avec le terrain et le sujet d'enquête. Dès 1914, Victor Barbeau, dans un entretien avec Janrhève, décrit «l'acuité de son observation, la pénétration de son analyse et le naturel de ses écrits⁶». La représentation du féminin paraît d'ailleurs déjà étroitement liée à la démarche journalistique de Guèvremont, comme en témoigne son autoreprésentation professionnelle dans l'extrait. La journaliste ne décrit pas les êtres à distance. Son regard ne se veut pas objectif. Elle apparaît dans un ensemble de relations, un nœud de perceptions, d'échanges et de gestes dont elle ne cherche pas à s'extraire.

Sans déployer encore des méthodes d'enquête approfondies, la chroniqueuse s'attache à rendre compte des conditions de vie, mais aussi, et tout particulièrement, de l'intériorité de la femme paysanne. Petit à petit, le projet de documenter plus systématiquement le quotidien féminin à partir de faits réels prend forme dans les chroniques. Décrire la vie dans les moindres replis du quotidien constitue un motif récurrent de la pratique journalistique de Guèvremont. La vie de la femme en région rurale deviendra littéralement un lieu d'investigation pour approfondir la compréhension du monde paysan. Sous la plume de Guèvremont, les femmes ne sont pas que les gardiennes de traditions dont la mémoire s'étiole; elles sont considérées comme un baromètre permettant de prendre la mesure des transformations qui secouent la vie paysanne: «La réalité est plus dure. La petite agriculture qui n'a pas avancé au pas de géant des autres industries, dans la marche du progrès, souffre de retardement. Plus sensible que l'homme, la femme en ressent davantage les effets⁷», comme elle l'écrit dans *Paysana* en 1942, dans un article intitulé «La femme, péril ou salut de la terre».

Dans ses chroniques et portraits, Guèvremont, soupesant les conséquences de la modernité sur la vie à la campagne, entretient un rapport

4. Janrhève, [Sans titre], *L'Étudiant*, vol. 4, n° 1, 4 décembre 1914, p. 4.

5. Yvan G. Lepage, «Introduction», Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, éd. Yvan G. Lepage, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1989, p. 14.

6. La chute de l'article relève en outre avec précision ce qui sera une des matrices dominantes de la pratique journalistique de Guèvremont comme reporter rurale: «À l'hôtel, je rêvai longuement à ce que peut penser et faire une jeune fille vivant loin de la ville, et j'en rêve encore.» (Victor Barbeau, «Janrhève», *Le Nationaliste*, 13 décembre 1914, p. 5)

7. Germaine Guèvremont, «La femme, péril ou salut de la terre», *Paysana*, vol. 4, n° 11, janvier 1942, p. 6.

ambigu au féminisme⁸. L'ambiguïté se manifeste par un propos qui ne coïncide pas toujours avec le projet et les orientations de la chronique. En effet, si elle rejette systématiquement l'étiquette de féministe, elle s'attache à faire la promotion du travail des femmes, de leur créativité artisanale, en somme à mettre de l'avant l'apport significatif des femmes à la société rurale⁹. Ses entrevues et portraits rendent également compte de l'élargissement des rôles sociaux et professionnels des femmes et de l'assouplissement relatif de la division sexuelle du travail :

Après avoir gagné la grande bataille voici que les féministes en remportent une autre digne de mention : l'admission au barreau. « Les femmes seront encore mieux au barreau qu'au bar » a déclaré un malin. Inclignons-nous, franchement, sans un sourire, sans même céder au plaisir d'une boutade. Comme disait Arthur Buies, rien n'est absolument louable ni absolument blâmable. S'il est un domaine où la femme peut exercer avec avantage un féminisme de bonne trempe, c'est bien celui du droit criminel. Qui se chargera de défendre la jeune fille accusée d'abandon criminel ? Elle est jeune, à peine sortie de l'adolescence, elle ne connaît peut-être pas l'œuvre des Crèches. Quand le père, un homme marié et en pleine maturité d'âge, a refusé de l'aider, elle n'a vu qu'une issue : aller déposer dans la neige le bébé qu'elle avait soigneusement enveloppé. Qui obtiendra le redressement de la loi qui permet à une concubine de recevoir une allocation de chômage tandis que la femme légitime ne dépend que des œuvres de charité¹⁰ ?

Son sens de l'observation l'amène à prendre acte des transformations sociales qui modifient le rapport des femmes au travail et à la sphère publique, mais elle ne s'arrête pas qu'à ces cas plus modernes ou moins communs. Elle s'intéresse de manière plus large au vécu des femmes dans ce qu'il a de plus quotidien : l'achat de la viande chez le boucher, l'embauche d'une nouvelle « femme de maison », etc. Son regard d'ethnologue s'attarde très peu aux grands événements, privilégiant les rapports personnels et intimes entre les êtres et la nature. Dans ses textes, elle met en valeur l'œuvre des femmes, celles qui ont un métier, et qui, de la présidente du Cercle des fermières à la ménagère, méritent une reconnaissance publique pour leur contribution à l'agriculture et à la vie en milieu rural. Guèvremont conçoit elle-même que sa

8. Ce rapport ambivalent au féminisme peut s'expliquer entre autres par sa loyauté à Françoise Gaudet-Smet et à l'idéologie prônée par *Paysana*, comme le suggère Yvan G. Lepage (*Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1998), mais aussi par l'assurance qu'elle a d'être étroitement surveillée par son lectorat dans ce domaine particulier : « Aussi au retour de son homme, la femme, gardienne ancestrale du foyer... et de la maison (que mon aimable correspondant de Granby ne croie pas me prendre en "flagrantes délices" de campagne féministe) s'empresse-t-elle de le questionner sur tous et chacun » (Germaine Guèvremont, « La petite "campe" de l'Enfant Jésus », *Paysana*, vol. 1, n° 7, février 1941, p. 19).

9. Cet objectif est en tout point conforme au mandat de *Paysana*, qui consiste à « faire reconnaître l'apport de la femme rurale dans la sauvegarde du patrimoine, faire reconnaître la valeur de l'artisanat traditionnel » (Jeanne Desrochers, *Françoise Gaudet-Smet*, Varennes, Éditions Varennes, 1992, p. 9).

10. Janrhève, « Trouvé : un journal », art. cité, p. 3.

vocation de journaliste s'inscrit dans la droite lignée de son habitude, née de ses jeux d'enfants, « à tenir l'échelle pour les autres¹¹ ».

À ces observations sur le réel s'ajoutent les réminiscences, les souvenirs d'enfance, qui expriment son souci de documenter le passé afin de préserver la tradition, mais aussi l'étendue et l'épaisseur de sa relation à son terrain d'enquête. La vision de la journaliste, le sens premier des reporters, s'exerce dans un espace différent : « Un pays d'eau, de marais, de chenaux, de rigolets, d'îles, de jonchaies et d'oiseaux sauvages. Un pays où l'œil n'accroche pas, où l'œil voit tant qu'il veut voir [...] »¹². » Et malgré cette connaissance longue et intime de la vie rurale, Guèvremont insiste, notamment à la fin de ces « interviews », sur le fait que celle-ci ne se donne pas à lire de manière limpide, transparente. C'est pourquoi Guèvremont expose les conditions de son apprentissage : « Les cinq coups de l'horloge me rappellent à la réalité : il me faut partir. Mais je pars à regret, consciente que tout n'a pas été dit et que j'en ai encore beaucoup à apprendre¹³. » Le savoir lié à la vie paysanne s'acquiert dans l'observation patiente et rigoureuse du monde, mais aussi dans la rencontre de l'autre, capable de transmettre son expertise. L'acquisition de ce savoir est donc conditionnelle à la capacité de voir et surtout d'écouter de la journaliste. Dans ses fictions sur le journalisme, Guèvremont insistera sur cette aptitude qui fait des confidences intimes des gens le plus riche matériau d'un récit journalistique.

Constamment, elle valorise le réel, l'expérience de la vie, au détriment du livresque. Lorsqu'elle tient un discours sur la littérature dans ses chroniques, Guèvremont privilégie les œuvres féminines de non-fiction ou inspirées du réel, comme la biographie, notamment celle de Rachel Mérode par Antonine Maillet, et la chronique, dont celle que tient Yvonne Lemaître. Elle évoque aussi Marcelle Auclair, fondatrice du magazine *Marie Claire*. Guèvremont traite également de la pièce de Rina Lasnier sur Marguerite Bourgeoys, des récits brefs autobiographiques de Michelle LeNormand ainsi que des souvenirs d'Alice Dubé. Elle cite surtout Colette, qui s'impose, par les nombreuses références, comme un modèle du genre : Colette, dont une partie de l'œuvre se nourrit de souvenirs issus d'un horizon paysan, plus précisément du territoire de la Bourgogne natale ; Colette, dont la règle d'or en journalisme est qu'« il faut voir et non inventer¹⁴ » ; Colette, qui passe dès 1912 de la chronique au reportage. À partir de 1938 — soit l'année même du passage de Guèvremont à *Paysana* —, l'écrivaine-journaliste française tient de surcroît une nouvelle rubrique, « Une femme parmi les femmes », au *Paris-Soir*, série d'articles dont le mandat consiste à « déchiffrer, à travers les lignes multiples de ces destins, l'énigme des femmes

11. Germaine Guèvremont, « Le tour du village », *Paysana*, vol. 4, n° 4, 4 juin 1941, p. 10.

12. Germaine Guèvremont, « Au pays du Survenant », *La Revue moderne*, vol. 29, n° 1, mai 1957, p. 12.

13. Germaine Guèvremont, « Une famille au service de l'agriculture », *Paysana*, vol. 5, n° 1, mars 1942, p. 14-15.

14. Fragment tiré de notes conservées à la Bibliothèque nationale de France et cité dans Colette, *Colette journaliste, chroniques et reportages, 1893-1955*, éd. Gérard Bonal et Frédéric Maget, Paris, Seuil, 2010, p. 18.

d'aujourd'hui¹⁵». Guèvremont cite aussi Madeleine, et à une occasion Maryse Choisy, reporter française, reconnue, entre autres, pour sa pratique du reportage d'immersion. Ce parti pris pour le réel dans la littérature semble traduire sa volonté de saisir par sa pratique journalistique une vérité de la condition des femmes, mais aussi du temps présent de la vie paysanne.

Métadiscours et techniques de l'écriture documentaire

Si ce rapport plus ethnographique à l'écriture est plutôt commun dans la littérature régionaliste, c'est par le dévoilement de ses conditions d'enquête que Germaine Guèvremont se démarque. D'emblée, elle reprend dans son écriture une opposition classique entre deux formes de journalisme, celle du journaliste assis, rédigeant à son bureau, et celle du reporter de terrain : « La Passante qui est une des rares femmes de la province de Québec ayant une longue expérience dans le journalisme d'information — non pas le journalisme de bureau de neuf heures à cinq heures, à la chaleur — mais le journalisme au frette, nuit et jour [...] »¹⁶. Or, l'espace d'investigation qu'elle privilégie et qu'elle connaît le mieux est également un monde régional, rural et agricole, ce qui distingue sa pratique de celle du reportage urbain anonyme. Sa vision du journalisme se double donc d'une autre distinction, singulière, qui concerne la connaissance, l'observation et l'investigation du paysage comme de la société rurale :

Être reporter dans une petite ville — je dis petite ville, car Sorel n'était pas alors le centre industriel qu'il est aujourd'hui — peut vous paraître un métier sans importance, et fort facile. Il est cependant difficile et extrêmement délicat, et je l'avouerai d'autant plus courageusement que nous sommes ici entre femmes. Si vous êtes une femme, le métier est doublement difficile. Connaissant à peu près tout le monde et étant connu de tous, le reporter rural est la cible de toutes les critiques et ne doit attendre qu'un minimum de reconnaissance. Le reporter urbain qui travaille anonymement n'a pas à s'embarrasser des commentaires. Mais je ne l'ai jamais envié, parce que s'il ne connaît pas les duretés du métier, il n'en connaît pas non plus les joies¹⁷.

Ici se révèle le terrain singulier sur lequel se pose le regard de la reporter. Si Guèvremont travaille à *Paysana* après son déménagement à Montréal, ce sont les régions de Sorel et de son enfance qui occupent la topographie de ses articles journalistiques. Les années durant lesquelles Guèvremont est correspondante pour *The Gazette* et journaliste au *Courrier de Sorel* — soit de 1928 à 1935, alors qu'elle consigne près de 300 faits divers pour *The Gazette* — marquent une période d'apprentissage déterminante. À travers les centaines d'événements extraits du quotidien se trouvent en effet quantité d'accidents, de noyades, de morts, de drames, d'incendies et de gestes héroïques¹⁸. En

15. Annonce du *Paris-Soir*, citée dans *Colette journaliste, chroniques et reportages, 1893-1955*, ouvr. cité, p. 27.

16. La Passante, « Pays-Jassettes », *Paysana*, vol. 2, n° 10, décembre 1939, p. 20.

17. Germaine Guèvremont, « La découverte de Sorel en 1926 », art. cité, p. 203.

18. Germaine Guèvremont, *Tu seras journaliste et autres œuvres sur le journalisme*, éd. David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013.

devenant journaliste, Guèvremont explique qu'elle a cessé de voir les choses distraitement : elle a appris à décortiquer le monde. La reporter développe ainsi une méthode qui nécessite une présence sur les lieux, au plus près des événements. À cette expérience de terrain s'ajoute une connaissance accrue du monde médiatique, qu'elle a fréquenté sous une variété de points de vue, étant donné qu'elle a occupé une diversité de rôles au sein des journaux. Les références aux journaux, à la radio, à la télévision et au cinéma documentaire foisonnent dans ses chroniques, contribuant à façonner une représentation de la journaliste dans le monde, au cœur de l'actualité. Le quotidien de Guèvremont est « quadrillé par les médias¹⁹ », pour reprendre l'heureuse formule de Guillaume Pinson, et chaque jour s'amorce par « le déclic de la boîte à lettres par où, chaque matin, pénètrent chez [elle] les nouvelles du monde entier²⁰ ».

À *Paysana*, elle mobilisera cette expertise de journaliste d'information dans la chronique rurale davantage axée sur l'itératif que sur l'événement exceptionnel. Le terrain d'enquête change, mais Guèvremont maintient, dans sa pratique journalistique, les mêmes modalités d'investigation. L'expérience à *The Gazette* et au *Courrier de Sorel* constitue dans la carrière de Guèvremont un véritable point de bascule qui se reflète évidemment dans les textes et la pratique journalistiques de l'écrivaine, mais aussi dans le choix du pseudonyme : la transition de Janhrêve, nom de plume de Guèvremont au journal *L'Étudiant*, à La Passante témoigne d'un ancrage plus prononcé dans le réel et d'une posture journalistique moins statique, ainsi que de la féminisation de la signature. La figure de La Passante, c'est-à-dire celle d'une femme ordinaire qui va à la rencontre de femmes comme elle, n'est pas sans rappeler le titre de la chronique que tient au même moment Colette au *Paris-Soir* : « Une femme parmi les femmes ». Guèvremont a porté une attention particulière aux contributions et aux métiers des femmes. Elle conçoit à l'identique son travail de reporter dans le prolongement de celui de ses interlocutrices : « Il m'est souvent arrivé, dans mes moments de découragement, de comparer les sans-grades du journalisme comme moi à ces pêcheuses de perles qui travaillent toute leur vie à assortir des bijoux pour des parures qu'elles ne porteront jamais²¹. »

Les portraits de femmes que trace Guèvremont dans *Paysana* à partir « d'interviews » peuvent être rattachés à une forme de journalisme ethnographique intime, de reportage sur les individus ordinaires — tanneuse, femme de médecin de campagne, cordonniers —, à qui la journaliste donne une voix dans l'espace public en rapportant leurs paroles. Dans ces « interviews », Guèvremont ne paraphrase pas ses interlocutrices. Elle opte plutôt pour la

Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TSJ*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

19. Guillaume Pinson, « Présentation du dossier "La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique" », *Médias 19* [En ligne], mis en ligne en 2010, consulté en août 2018, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=327>.
20. Germaine Guèvremont, « Mater Dolorosa », *En avant! Hebdomadaire de Combat Canadien-Français, Politique et Littéraire*, vol. 1, n° 45, 19 novembre 1937, p. 3.
21. Germaine Guèvremont, « La découverte de Sorel en 1926 », art. cité, p. 208.

transcription des échanges. La journaliste met ainsi en valeur des personnalités et des dynamiques de dialogues, mais également des manières d'être en société qui témoignent des habiletés, du succès et du statut social public des femmes qu'elle décrit. Pourtant, l'autrice situe ses portraits hors de la sphère publique, dans un contexte privilégié, une scénographie associée à la confiance. Guèvremont commence par exemple son portrait d'une famille d'agriculteurs par l'entrée dans la maison : « Madame MATHIAS OUELETTE me reçut cordialement au seuil même de sa demeure²². » Sa perspective permet de lier l'univers du travail et la vie intime de ces femmes.

Ce type de journalisme mise en outre sur « les détails pittoresques » dans la construction d'un article qui peut être lu comme « un microrécit²³ », lequel s'inscrit, bien souvent chez Guèvremont, à l'intersection de l'écriture autobiographique et du reportage. Le portrait que Guèvremont consacre à Florine Phaneuf, couturière, s'ouvre sur des souvenirs d'enfance, dans lesquels la couturière apparaît dans « son imagination » de fillette comme « une magicienne qui n'avait qu'à toucher, d'une aiguille enchantée, le velours, la soie, les dentelles pour les transformer en merveilles²⁴ ». Avec « De fil en aiguille », Guèvremont établit un parallèle entre l'écriture et la couture²⁵, exposant toutes les étapes de la création journalistique, et inscrivant celle-ci dans un temps long où se croisent le parcours de Guèvremont de l'enfance à l'âge adulte et la longue et brillante carrière de Florine Phaneuf. La journaliste se conçoit ainsi « comme [une composante] du monde qu'[elle décrit] » dans une « relation d'enquête généralisée, qui permet de circuler de l'autre à soi et retour²⁶ », pour reprendre les mots d'Alban Bensa et François Pouillon. La mise en scène de soi dans ses articles contribue à l'effet reportage parce que la journaliste témoigne d'une communauté de valeurs en se posant comme une figure « médiatrice » au sein de la collectivité²⁷. Dans d'autres portraits, l'inscription de l'intime passe par la description de la maison, de ses objets et de la famille de la femme interrogée; le terrain d'observation se déplace du paysage rural, celui du champ et de la nature, à un terrain que l'on pourrait décrire comme intérieur, privé. La modestie des femmes dont elle brosse le portrait l'oblige en outre à questionner, à mettre à l'épreuve ses techniques d'investigation :

22. Germaine Guèvremont, « Une famille au service de l'agriculture », art. cité, p. 14.

23. Érik Neveu, « Le genre du journalisme. Des ambivalences de la féminisation d'une profession », *Politix*, vol. 13, n° 51, 2000, p. 192.

24. Germaine Guèvremont, « Une belle carrière. Florine Phaneuf », *Paysana*, vol. 5, n° 3, mai 1942, p. 9.

25. Parallèle qu'on retrouve ailleurs dans ses chroniques : « Une phrase d'un article nous blesse et, pour la remodeler, nous y mettons le doigté des femmes, le frôlement qu'on a pour manier les précieuses dentelles aux plus fines arabesques » (Germaine Guèvremont, « Sortie du bois... », *La Revue moderne*, vol. 1, n° 10, 15 août 1920, p. 28).

26. Alban Bensa et François Pouillon, « La leçon d'ethnographie des grands écrivains », *Terrains d'écrivains. Littérature et ethnographie*, Toulouse, Anarchasis, coll. « Essai », 2012, p. 29.

27. Mélodie Simard-Houde, *Le reporter, médiateur, écrivain et héros. Un répertoire culturel (1870-1939)*, thèse de doctorat, Université Laval et Université Paul-Valéry, 2015, p. 3.

Madame Aubin ne m'a pas tout dit. Elle ne m'a pas révélé que la Commission du Troisième Centenaire a choisi, en 39, un de ses modèles pour les fêtes de 1942. Le Gouvernement de la Province et l'Office du Tourisme en ont acheté un pour des démonstrations dans les Cercles des Fermières. Divers modèles, à la demande du Gouvernement fédéral, ont été exhibés au Sportman's Show, dans une tournée à travers les États-Unis, alors que le pavillon de la province de Québec a remporté le premier prix. Des modèles ont aussi figuré à l'exposition artisanale de Montpellier, dans le Vermont. [...] Il faut que je le [le mari de Madame Aubin] questionne pour apprendre que les souliers cousus-main de Madame Aubin ont été envoyés jusqu'en Angleterre, en France, par des clients qui en font cadeau à l'étranger²⁸.

Dans ses textes journalistiques publiés à *Paysana*, Guèvremont intègre un discours sur les techniques documentaires et sur l'observation du réel, allant jusqu'à intituler l'une de ses chroniques: « Apprendre à voir ». Par ces insistants rappels à l'observation attentive du monde, Guèvremont semble chercher à consolider l'attachement à la terre de son lectorat, tenté par la ville ou un mode de vie plus moderne. En révélant le processus qui a mené au texte publié, Guèvremont « [f]ait surgir le contexte de l'enquête, la marge du champ de vision, [...] [le] rapport de l'observateur à son sujet²⁹ ». Elle se montre sur le terrain, aux halles comme dans le tramway, à l'affût d'un reportage ou d'une personne à interviewer, son manuel du bon journaliste en tête.

Ses techniques documentaires trouveront des prolongements dans la fiction, à la fois dans le processus d'écriture d'œuvres romanesques et dans les fictions elles-mêmes, qui mettent en scène des personnages de femmes journalistes. Dans sa correspondance à Alfred DesRochers, Guèvremont défend sa démarche d'écriture ancrée dans le travail de terrain et l'observation: « Valdombre dit que j'ai perdu beaucoup de temps à accorder tant de prix à chaque détail et que j'aurais pu faire comme telle journaliste (Roy³⁰). C'est son privilège, mais c'est aussi le mien de prendre deux jours de mon temps et de mon argent pour aller voir un cheval farouche sur la commune³¹. » Si elle dissimule dans la fiction les conditions de son apprentissage du monde rural et son expérience de terrain, qu'elle décrit avec beaucoup de transparence dans ses textes journalistiques, il n'en demeure pas moins que les œuvres de fiction participent de la même démarche d'investigation.

28. Germaine Guèvremont, « Une femme et son métier », *Paysana*, vol. 4, n° 10, décembre 1941, p. 4.

29. Alban Bensa et François Pouillon, « La leçon d'ethnographie des grands écrivains », art. cité, p. 26.

30. Claude-Henri Grignon (Valdombre), qui signe des chroniques dans le *Bulletin des agriculteurs*, mensuel où Gabrielle Roy publie ses reportages, est probablement au courant que Roy est payée (et assez bien payée) pour ses voyages et ses enquêtes sur le terrain, contrairement à Guèvremont dont on devine qu'elle ne travaille pas dans les mêmes conditions. En ce qui a trait à leur parcours, il est cependant frappant de relever de nombreuses similitudes dans leur venue à la littérature par le journalisme et leur approche réaliste et moderne de la littérature par le biais du roman.

31. La correspondance est citée dans Yvan G. Lepage, « *Cher Survenant...*: Germaine Guèvremont-Alfred DesRochers (1942-1951) », *Voix et Images*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 76.

Ses années dans les journaux à Sorel nourrissent l'invention et la construction d'un personnage de femme journaliste³² exerçant son métier dans un paysage rural, près du fleuve, personnage moins flamboyant que le Survenant, mais néanmoins omniprésent, et particulièrement riche pour comprendre l'appréhension du réel par Guèvremont³³. Elle prête notamment ce rapport documentaire à l'écriture à Caroline Lalande, protagoniste du roman autobiographique *Tu seras journaliste*, publié en feuilleton dans *Paysana* entre 1939 et 1940, sous-titré « Étude de la vie réelle ». Caroline puise l'inspiration pour ses billets dans la nature, en explorant dès son arrivée le chenal en bateau³⁴. Comme Guèvremont, Caroline Lalande privilégie la rencontre avec le monde et les gens aux livres dans son apprentissage du métier de journaliste. « Ce n'est pas dans les livres que Caroline avait puisé ses meilleures leçons : c'est en regardant et en écoutant autour d'elle » (*TSJ*, p. 162). Cette formation particulière qui oriente la démarche journalistique a aussi des effets sur le style d'écriture des textes : « D'un bond, Caroline fut à sa table de travail ; elle écrivit cinq pages d'affilée. Ce n'était pas un article étayé de citations fouillées dans lequel les accessoires et le jeu des vocables attirent habilement le lecteur loin du sujet même. Rien n'y respirait la rhétorique à la formation livresque : elle avait taillé son expérience à même la vie » (*TSJ*, p. 114).

Conclusion

Par le métadiscours qu'elle tient sur sa pratique journalistique, Guèvremont confère à la journaliste rurale une identité professionnelle, qui combine l'écriture et l'enquête de terrain. Cette identité professionnelle constitue peut-être une réponse au « double déclassé³⁵ » des années 1930, observé par Chantal Savoie, où la chronique, genre médiatique très littérisé et largement ouvert aux femmes, perd à la fois de sa légitimité littéraire et de son intérêt médiatique. Cette transformation, qui modifie la manière dont le journalisme s'exerce, notamment par les femmes, bouleverse également la hiérarchie des genres journalistiques. Durant les années 1930, le reportage déloge la chronique dans le monde occidental aussi bien en ce qui concerne le traitement littérisé de l'information que la légitimité qu'il

32. Et même plus largement les personnages féminins d'écrivaines, comme celui de Monique, qui apprend à observer le monde pendant les quelques jours qu'elle passe à la campagne sans livres : « Huit jours sans livres, c'est long, songe Monique. Une seule ressource lui reste : marcher. Au soir pas une pierre, pas un caillou ni un brin d'herbe de la route qui lui sont inconnus. » De retour chez elle, « elle inventorie toutes les pièces, avec des yeux nouveaux » et retrouve sa dactylo (Germaine Guèvremont, « Monique en vacances », *L'Œil*, vol. 2, n° 1, août 1941, p. 26).

33. Charlotte Biron, « Germaine Guèvremont, une journaliste en pleine terre », *Cap-aux-Diamants*, n° 125, 2016, p. 10-13.

34. Caroline Lalande se familiarise tôt avec le vocabulaire entourant les bateaux. Elle est hébergée chez son collègue typographe, Lauréat Bonneville, qui l'emmène à la pêche dans les premiers jours suivant son arrivée (*TSJ*, p. 95).

35. Chantal Savoie, « Femmes, chroniques et billets dans les années 1930 », *Voix et Images*, vol. 39, n° 2, 2014, p. 59.

confère au métier de journaliste³⁶. Ce renouvellement des pratiques journalistiques, Guèvremont l'incarne de manière exemplaire, tout particulièrement dans ses chroniques et portraits publiés dans *Paysana*, dont la démarche et le style d'écriture empruntent largement au reportage, par son rapport de proximité au terrain d'enquête, par le rapport documentaire à l'écriture axé sur l'observation et l'interprétation du réel, ainsi que par la dimension intime et empathique qui caractérise la relation de la journaliste avec les personnes interrogées. Dans le corpus journalistique de Guèvremont, la persistance de certains thèmes, comme le féminin et la vie paysanne, permet de relever une continuité entre la pratique de la chronique et des billets, et celle du reportage et de l'« interviou ». Si ce mélange de dialogues, de souvenirs, de réflexions et d'observations sur la vie des femmes et sur la vie paysanne a pu paraître à distance d'un reportage associé à l'objectivité, au rationnel et à l'espace public, l'écriture journalistique de Guèvremont témoigne plutôt de la porosité de ces frontières. Son travail de terrain se nourrit du réel, de réflexions et d'une pratique de l'intime, et ces aspects englobent et dépassent tout à la fois l'espace domestique à travers lequel on a pu définir le journalisme féminin. Germaine Guèvremont illustre également, par le truchement de la fiction *Tu seras journaliste. Étude de la vie réelle* (1939-1940), ce passage d'un cycle médiatique à un autre. Le rêve de devenir reporter du personnage de Caroline Lalande et son « faible pour les pauvres gens [dont] elle ne perdait jamais une occasion de mettre en lumière [les] faits méritoires » (*TSJ*, p. 164) annoncent les perspectives qui s'ouvriront aux femmes journalistes dont la carrière s'amorce à la fin des années 1930 dans les pages féminines pour se prolonger, suivant ainsi le processus de professionnalisation du journalisme féminin, dans le reportage et l'information.

36. Voir Myriam Boucharenc, *L'écrivain-reporter au cœur des années trente*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2004.

Germaine Guèvremont chroniqueuse : Janrhève, La Passante et La femme du Postillon

Chantal Savoie
Université du Québec à Montréal

Germaine Guèvremont est certainement un des exemples d'auteur-e-s que la critique autant que le public tendent à réduire à une seule œuvre. Malgré l'envergure et la pérennité de l'intérêt suscité par son roman *Le Survenant*, cette réduction tend à minimiser l'ampleur de son travail et à invisibiliser la variété des stratégies d'écriture qu'elle déploie au fil d'une longue pratique. Comme souvent lorsqu'il s'agit d'une femme, les dommages sont encore plus importants et plus pernicious, alimentés par toute une rhétorique de minorisation qui, au détour d'une remarque, suggère qu'elle a obtenu succès et reconnaissance un peu au hasard, à tâtons, par accident, avec de l'aide, etc. Le travail entrepris par l'équipe de l'édition critique de l'œuvre de Guèvremont permet d'affiner notre compréhension d'une œuvre monumentale, qui plus est féminine et québécoise. Dans ce contexte, en choisissant d'aborder les chroniques, on est d'entrée de jeu en quête de traces du laboratoire d'écriture qu'elles ont pu constituer pour l'écrivaine, d'une part parce que ce genre bref éminemment médiatique peut s'apparenter sur le plan de l'écriture à des esquisses ou des croquis, et d'autre part parce que la période d'écriture des chroniques est largement antérieure à celle des contes et romans. Ces textes courts et variés, voire hétérogènes, ne se limitent cependant pas à des exercices de style ; ils offrent également à leur signataire l'occasion de se forger une posture d'écrivaine.

Entre le moment où Germaine Guèvremont publie ses premières chroniques sous le pseudonyme de « Janrhève¹ » puis sous ceux de « La Passante » et de « La femme du Postillon », à la fin des années 1930 et au milieu des années 1940², l'arrivée de la radio et l'attraction qu'elle commence à exercer sur les

1. Dans *Le Canada* et *L'Étudiant* notamment.

2. Celles signées avec Françoise Gaudet-Smet sous le pseudonyme « La Passante » et celles de la rubrique « Courrier extraordinaire » qui sont signées du pseudonyme « La femme du Postillon ».

genres et les formats font bouger les frontières entre l'écriture littéraire et l'écriture médiatique. Ces transformations entraînent une série de bouleversements dans l'écosystème littéraire, en particulier dans le statut de l'écrivaine. La possibilité de pouvoir tirer subsistance du travail d'écriture médiatique, l'impact du rythme métronomique des formats sur l'assiduité de l'écriture, de même que les procédés de fidélisation qui découlent de la sérialisation, déjà amorcés depuis l'avènement de la « civilisation du journal³ », transforment en profondeur les pratiques littéraires. Je souhaite ici suivre la trace de ces transformations en étudiant l'évolution de la poétique de la chronique à la lumière du cas exemplaire de Germaine Guèvremont, et en accordant une importance particulière aux questions d'énonciation (à la « scène d'énonciation », pour reprendre plus précisément la notion proposée par Dominique Maingueneau⁴, qui permet d'insister sur la façon dont un texte représente sa propre situation d'énonciation), aux postures d'écriture⁵ et aux marques d'intertextualité⁶ des textes respectivement signés « Janrhève », « La Passante » et « La femme du Postillon » dans différents périodiques. Depuis la posture de l'étudiante qui caractérise les premières chroniques, jusqu'aux différents micro-laboratoires d'écriture que révèlent les séries de textes publiés trente ans plus tard, comment les chroniques de Guèvremont nous permettent-elles de suivre l'émergence d'un projet d'écriture qui la mène à une grande carrière d'écrivaine, et de définir les modalités discursives qui favorisent la reconnaissance de ce projet et son acceptation par le grand public ?

« Janrhève »

Au total, quinze chroniques de Germaine Guèvremont sont signées « Janrhève ». La première paraît dans *Le Canada* en 1913, dans la rubrique « Coin des étudiants », et les dix suivantes dans le journal *L'Étudiant*, principalement dans la rubrique « Le monde féminin ». Une seule est publiée dans *La Patrie* en 1914, dans la page « Le royaume des femmes ». Deux autres sont diffusées dans *La Revue moderne*, mais six à sept ans plus tard, en 1920 et 1921 ; une dernière se trouve dans le *Progrès du Golfe*, en 1933.

Premiers textes publiés par Guèvremont, qui a alors 20 ans, ces chroniques de jeunesse (du moins pour la série initiale, publiée en 1913 et 1914), sont révélatrices de stratégies par lesquelles la jeune femme met en scène ses gestes d'écriture, et permettent de voir comment se présente une femme qui prend la plume publiquement à cette époque et comment se forment ses ambitions. Comment comble-t-elle, à même le discours, l'écart entre ses propres aspirations et les attentes du public ? Rappelons qu'en 1913, au moment de

3. Voir Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant, *La civilisation du journal : histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde, 2006.

4. Dominique Maingueneau, *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-la-Neuve, Academia, 2016.

5. Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

6. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

la première chronique qu'elle signe « Janrhève », cette jeune femme n'est pas encore Germaine Guèvremont. C'est plutôt la jeune Germaine Grignon qui s'adresse à « nous ». Ses études sont à peine terminées et elle n'habite pas encore Sorel. C'est une jeune femme de bonne famille, fortement scolarisée pour l'époque, qui maîtrise si bien l'anglais après des études à Toronto qu'elle signera de nombreux textes comme correspondante à *The Gazette*⁷.

Les premières chroniques (celles qui paraissent en 1913 et en 1914) placent en quelque sorte le décor ; les dernières, celles des années 1920, étant épisodiques, agissent surtout comme point de référence dans la perspective de voir comment Guèvremont assume progressivement, et de mieux en mieux, son statut d'écrivaine-journaliste. Quant aux sujets des chroniques, trois grands thèmes dominent : la situation de la jeunesse cultivée, l'aspiration à l'amour (par différentes allusions à la quête de « petits becs » de son cavalier...), ainsi qu'une certaine ruralité. La critique aborde souvent le genre de la chronique à partir des sujets sur lesquels portent les textes, ou alors en fonction des idées et des valeurs qu'ils véhiculent. Ce ne sont toutefois pas ces aspects qui m'intéressent *a priori* ici, la forme et les procédés étant à mon sens plus révélateurs.

Mentionnons d'abord que près de la moitié des textes (5/11) de cette première série ne portent pas de titre et se laissent donc apprécier au fil de la plume sans indication liminaire. Un des premiers éléments intéressants, par ailleurs très visible, concerne le mélange particulier des références et des codes culturels. D'une part, on y trouve des références aux cultures grecque et latine, et plus particulièrement à la mythologie et à l'Antiquité. Se démarquent également nombre d'allusions au monde du droit. Ces références savantes sont cohérentes avec l'image que l'on se fait de la culture étudiante de l'époque, surtout si on ajoute le fait que les textes sont parsemés de références à une certaine modernité urbaine (incluant différents mots en langue anglaise, *fashionable*, *miss*, *home*, etc.).

Toutefois, lorsqu'on ajoute à l'équation les allusions à la quête amoureuse et les questionnements relatifs au choix du bon compagnon pour une jeune fille, l'amalgame dénote une insistance à faire coexister, par le discours, différents enjeux liés à la place des femmes instruites dans la société de l'époque. Il s'agit d'ailleurs d'un trait assez typique des premières décennies du xx^e siècle dans l'ensemble du monde occidental. Plusieurs romans féminins français de l'époque, dont certains sont couronnés par le prix Fémina, témoignent de la même tendance : on songe à la vogue des romans de Colette Yver, par exemple, qui publie des titres comme *Les Cervelines* (1903) et *Princesses de science* (1907), mais également aux romans de toute une génération d'autrices françaises populaires à la Belle Époque⁸. Ces œuvres étaient d'ailleurs bien

7. Cette expérience est largement à la base du roman *Tu seras journaliste*, qu'elle publie en feuilleton dans *Paysana* en 1939 et en 1940 : voir Germaine Guèvremont, *Tu seras journaliste et autres œuvres sur le journalisme*, éd. David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013.

8. Voir Ellen Constans, *Ouvrières des lettres*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007.

connues au Québec et y paraissaient parfois en feuilleton, comme c'est notamment le cas des *Cervelines* de Colette Yver, publié dans le *Journal de Française*⁹.

Considérons maintenant la mise en rubrique des chroniques de «Janrhêve», les frontières qui les encadrent et les insèrent dans l'espace du journal, pour leur donner, d'une édition à l'autre, un caractère sériel. Dans des travaux antérieurs menés avec ma collègue Julie Roy¹⁰, nous avons constaté que, dans le cas des premiers textes signés par des femmes, l'insertion graphique des chroniques à la page du journal se doublait et se redoublait par des marqueurs d'une insertion discursive. Nous avons donc considéré que cette prise en charge discursive des cadres successifs qui permettent de justifier la présence d'un texte dans l'espace du journal pouvait s'apparenter à un procédé, une «poétique de l'enchâssement». Cette tendance à motiver par une série d'interventions textuelles l'écart entre un texte et les attentes socio-littéraires des destinataires¹¹ trouve ici un écho qui renvoie aux différentes étapes de la mise en place d'une posture d'écriture pour une jeune femme de bon milieu durant les années 1910. La façon dont les trois premières chroniques se présentent par l'entrelacement de relais énonciatifs suggère une distance à combler entre les attentes et le cœur du texte (ou du moins une distance perçue). C'est ainsi que la chronique proprement dite sera encadrée d'opérations de transferts de l'énonciation et de diverses marques de contextualisation.

La première chronique s'ouvre comme suit : « Dans les premiers jours d'octobre, j'ai reçu une jolie lettre¹²... » On motive donc le texte un peu à la manière de l'éditeur du journal qui, au XIX^e siècle, s'immisçait à même les colonnes de texte et présentait les différentes interventions qui suivaient, dont la correspondance reçue, lorsqu'il la reproduisait dans le journal. On lit ensuite la lettre fictive, dont le premier interlocuteur nous a d'abord situé la découverte, puis la teneur : « Premier octobre 1913. Pendant que les vacances me laissaient encore le loisir de flâner¹³. » Pour bien marquer les enchâssements successifs, on fait par la suite allusion, dans la lettre, à un document trouvé chiffonné dans un confessionnal. Ces encadrements servent à présenter, sous la forme d'un brouillon d'homélie sur le snobisme, un sermon

9. Le dernier numéro du *Journal de Française*, celui du 15 avril 1909, qui annonce la fin de l'existence du périodique dans l'éditorial intitulé « Pour prendre congé », présente tous les derniers épisodes jusqu'à la fin du roman *Les Cervelines* (p. 391 à 416 du *Journal de Française*), qui avait jusqu'alors été publié en livraisons beaucoup plus courtes. Nous sommes à ce moment-là en 1909, dans le périodique féminin le plus « moderne » à l'époque, quelques années avant « Janrhêve ».

10. Julie Roy et Chantal Savoie, « Défis et enjeux de l'analyse de la participation des femmes à la presse périodique au XIX^e siècle », *Médias 19* [En ligne], mis en ligne le 27 mars 2014, consulté le 18 février 2021, URL : <http://www.medias19.org/index.php?id=15557>.

11. Nous traitons alors des premiers textes féminins qui paraissent dans les journaux canadiens-français. Les autrices, conscientes du fait que les lecteurs ne s'attendaient pas à lire des textes signés par des femmes, devaient prendre en charge, par diverses stratégies rhétoriques, les modalités permettant de les lire de manière bienveillante : voir Julie Roy et Chantal Savoie, « Défis et enjeux de l'analyse de la participation des femmes à la presse périodique au XIX^e siècle », art. cité.

12. Janrhêve, [Sans titre], *Le Canada*, 11 octobre 1913, p. 9.

13. Janrhêve, [Sans titre], *Le Canada*, art. cité, p. 9.

adressé aux étudiants, bien sûr, mais en particulier à ceux qui viennent des régions environnantes pour suivre leur formation à Montréal. Le texte présente enfin un curieux mélange de tradition (par l'évocation de différents rites religieux notamment) et de modernité (par la vision de l'éducation, le contexte urbain, l'anglomanie, etc.), mélange qui, du fait de ce moralisme, expose les tiraillements liés à un monde en pleine transformation.

Dans la deuxième chronique de « Janrhève », « Trouvé : un journal », on observe des stratégies similaires : « Imaginez pour les besoins de ma cause une Perrette menue, qui après avoir dit adieu à son pot-au-lait et à ses illusions, se trouverait un soir chaussée d'escarpins de bal¹⁴. » Le lecteur, la lectrice, sont invités à imaginer un personnage et à jouer le jeu de la fiction avec l'autrice. Ici, c'est la paysanne et le prince charmant qui sont conviés à cohabiter, faisant s'entrechoquer les univers de référence. D'ailleurs, comme dans la première chronique, c'est à partir du hasard, du surgissement d'un texte, que s'embraye l'action. Il s'agit cette fois d'un carnet signé par une femme et c'est par lui que nous entrons dans les pensées du personnage : « Comment moi, humble paysanne, qui n'avait jamais oui-dire d'autre musique que la cornemuse des bergers et le son de l'Angelus, je vais à l'Opéra¹⁵. » On est ici devant un personnage un peu Perrette, un peu Cendrillon, une peu grande dame cultivée.

Très marqués dans les premières chroniques, ces procédés d'enchâssement tendent à s'effacer une fois le cadre connu et les balises explicitées : le texte paraît toujours dans la même rubrique, c'est-à-dire au même endroit dans le journal, suivant une périodicité régulière, et portent la même signature. Cette sérialisation évite à l'autrice d'avoir à répéter une partie des caractéristiques discursives d'une chronique à l'autre, plusieurs devenant implicites. Les chroniques de « Janrhève » continuent néanmoins à recourir significativement aux procédés de l'écriture intime, en particulier à la correspondance et à l'éloquence privée, dont la presse a recyclé nombre de procédés¹⁶. L'écriture intime continue ainsi à être présente dans les textes, soit par l'utilisation de marqueurs associés à la correspondance réelle ou fictive (dates, vedettes, appels, etc.), soit par la présence de dates qui donnent l'impression qu'on lit un fragment de journal intime, et qui encadrent et événementialisent ce qui est raconté. Toutes ces stratégies ramènent au registre intime ; la date est un cadre, une frontière, un principe de sérialisation, qui plus est dans le contexte où la date réelle est déjà imprimée au haut de la page sur le journal. En ce sens, la date fictive de la chronique sert à marquer la distance : elle permet de creuser l'écart entre le ici et maintenant du journal et le moment de l'écriture.

14. Janrhève, « Trouvé : un journal », *L'Étudiant*, vol. 3, n° 12, 6 février 1914, p. 3.

15. Janrhève, « Trouvé : un journal », art. cité, p. 3.

16. Voir José-Luis Diaz, « Avatars journalistiques de l'éloquence privée », dans Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 691-715.

Sur le plan de l'énonciation, l'utilisation de la première personne du singulier dans les textes qui puisent aux stratégies de l'écriture personnelle (lettre, journal, etc.) domine, et la première personne du pluriel renvoie le plus souvent à un groupe de jeunes filles, ou sert à faire allusion à la ruralité, parfois les deux. Les chroniques au « nous » sont enfin celles dans lesquelles on retrouve le moins de relais énonciatifs, comme si c'était le fait d'assumer publiquement un « je » personnel et féminin qui suscitait la relative prudence de l'enchâssement. La considération conjointe des effets suscités par les différentes modalités d'énonciation et l'écart temporel compris entre la date de parution du journal et la datation des textes personnels dans les chroniques (journal, carnet, lettre, etc.) permet de constater la présence de deux types de chroniques : celles, plus directes et plus collectives, qui utilisent la première personne du pluriel et celles, plus introspectives, qui creusent une distance avec l'actualité et la collectivité. Cette distance appelle à être comblée, constitue une brèche qui ouvre un potentiel que l'autrice gagnera à actualiser, du point de vue de l'imagination et, éventuellement, de la fiction. Cette stratégie s'apparente d'ailleurs à celles qui révèlent les premiers états de la fictionnalisation, dans la foulée des travaux récents sur la correspondance. Dans le collectif *L'épistolaire au féminin*, Anna Jaubert montre dans quelle mesure

[...] une pratique, effectivement répandue et reconnaissable comme un fait sociolittéraire (la datation de la correspondance), représente la manifestation stylistiquement surdéterminée d'une situation de communication; et à partir de cette surdétermination stylistique, [...] elle représente un genre de discours passeur vers la littérarité, ou si l'on préfère un *précurseur de littérarité*¹⁷.

Ce rôle de précurseur de littérarité tient en partie au fait qu'on s'extrait d'une réalité référentielle, qu'on mise sur le différé, mais aussi sur le fait qu'un épistolier

[...] est libéré de la présence physique de l'autre, de ses réactions [...] et peut à loisir se forger un destinataire idéal, lecteur disponible de sa complaisance introspective [...]. Il y a là, indubitablement l'amorce d'un décalage pragmatique, et le décalage pragmatique a partie liée avec la littérisation [...]. Ainsi, le style va se trouver associé à l'enjeu pragmatique fondamental, la demande de reconnaissance de place [...] [comme un] acte de prise à témoin [...] [et l'indice d'un] « régime de réception littérisant »¹⁸.

Les chroniques signées « Janrhève », qui présentent différents procédés d'enchâssement, misent sur un décalage pragmatique très similaire, et qui plus est, creusent cet écart pour expliciter les conditions de l'écriture, parfois de manière très directe : « Nous sommes revenus bien doucement, sous les étoiles, et comme j'ai assez de chansons et de fleurs en tête pour ne pas

17. Anna Jaubert, « De l'écriture de soi à la littérisation, l'enjeu du style », dans Brigitte Diaz et Jürgen Siess (dir.), *L'épistolaire au féminin*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2006, p. 137; l'autrice souligne.

18. Anna Jaubert, « De l'écriture de soi à la littérisation », art. cité, p. 138-145.

dormir, j'écris¹⁹». D'autres allusions sont plus implicites mais présentent le même type de décrochage : « Mais il est minuit. Chassons les revenants²⁰. » Et plus encore, après une chronique sur le « bleu » (au sens de *spleen*) : « La voilà ! La bonne joie ! Tailler ses crayons, se reprendre au charme d'écrire [...] ceux qui liront, c'est à cause de vous que j'ai senti s'ouvrir en moi un petit bouton de bonheur²¹. »

Mentionnons également que l'intertextualité dans les textes confirme la présence du registre littéraire, à la fois affichée (par l'utilisation de guillemets) et discrète (certaines citations ne sont pas attribuées, comme celles de Rostand, Pailleron, Dellile, Bossuet, Sully-Prudhomme, en plus des contes, proverbes, etc.). D'ailleurs, alors que les références aux cultures grecque et latine se situent surtout au début, les références littéraires surviennent, elles, un peu plus tard, après un certain nombre de chroniques, quand la posture d'écriture est affermie. Le fait que Guèvremont signe de nouveau quelques chroniques du pseudonyme de « Janrhève » plusieurs années plus tard, alors qu'elle aura bientôt franchi le cap de la quarantaine, et qu'elle est mariée à Hyacinthe Guèvremont, apparaît comme une tentative de revenir à la jeune fille qu'elle était par le recours à différentes allusions assez nostalgiques. Elle semble souhaiter puiser dans ses souvenirs, revenir à ses aspirations à l'écriture. Dans « Sortie du bois », Guèvremont évoque ainsi explicitement une convalescence chez sa mère et un bref retour à sa vie de jeune fille²². De même, dans « Premier rêve », le spectacle de sa fille qui mange un bonbon lui rappelle sa propre enfance²³.

« La Passante »

Vingt-trois rubriques sont signées « La Passante » dans *Paysana* entre 1938 et 1943. Le pseudonyme cache deux signataires, Germaine Guèvremont et Françoise Gaudet-Smet, directrice de la revue²⁴. Ces chroniques paraissent alors que s'amorce une sortie de crise économique qui donnera un essor aux médias, non seulement aux périodiques mais aussi à la radio, désormais bien implantée dans presque toutes les régions à partir de la fin des années 1930. Germaine Guèvremont n'est plus la toute jeune femme qui signait « Janrhève » (elle a 45 ans au moment où elle devient « La Passante » avec Gaudet-Smet), et c'est dans un écosystème médiatique substantiellement

19. Janrhève, « Trouvé : un journal », art. cité, p. 3.

20. Janrhève, « Novembre », *La Patrie*, 28 novembre 1914, p. 19.

21. Janrhève, [sans titre], *L'Étudiant*, vol. 4, n° 1, 4 décembre 1914, p. 4.

22. Germaine Guèvremont, « Sortie du bois... », *La Revue moderne*, vol. 1, n° 10, 15 août 1920, p. 28.

23. Germaine Guèvremont, « Premier rêve », *La Revue moderne*, vol. 2, n° 12, 15 octobre 1921, p. 12.

24. L'usage précis de ce pseudonyme collectif reste flou. On reconnaît parfois l'une ou l'autre des signataires mais, le plus souvent, aucun indice ne permet de départager ce qui est issu de la plume de l'une ou de l'autre des chroniqueuses. Le caractère hétéroclite des brèves qui forment la rubrique incite à penser que le fait de trouver des « nouvelles » constituait un travail en soi, ce qui rend encore plus incertains l'attribution des textes ou le repérage de marques stylistiques.

différent que ces chroniques s'inscrivent. Le contexte social, entre le plus fort de l'impact de la crise économique des années 1930 et la lente reprise dans la foulée de l'effervescence économique et du libéralisme qui s'embranchent au courant de la Deuxième Guerre mondiale, le lieu de publication — *Paysana*, une revue féminine rurale —, de même que l'essor des médias qui caractérise les années 1930 et 1940, notamment l'importance qu'acquiert la radio, tout cela fait ressortir une tension entre des valeurs plus traditionnelles et un monde moderne dont certaines caractéristiques sont désormais relayées partout grâce aux médias de masse. Les chroniques de « La Passante », découpées en petits fragments, sont anecdotiques et souvent un brin moqueuses à l'égard du « progrès », des tendances de la mode et de l'air du temps, mais avec légèreté (sauf peut-être pour une chronique qui met en garde contre les dangers liés à l'utilisation de la marijuana en avril 1938²⁵). Bien ancrées dans la ruralité, les chroniques s'appliquent souvent à suggérer des liens d'autres régions du globe avec le milieu rural, élargissant les frontières de la « campagne » qui, après tout, existe partout. Ce souci d'élargir les horizons sur les plans géographique et géopolitique semble même supplanter, au fil des ans, la présence de références culturelles locales dans les chroniques. Ensuite, les chroniques deviennent plus pratiques, du style trucs et astuces, alors qu'on y explique comment chasser les taches, comment adapter des recettes pour remplacer le sucre par du miel, etc. « La Passante » continue néanmoins, à l'occasion, de louer les femmes qui écrivent : par la promotion des livres d'Adrienne Maillet ; par des annonces de différents concours littéraires ; par des louanges à propos des poèmes de Rina Lasnier, etc. Gaudet-Smet souligne même à quelques reprises son appréciation de certains textes de Guèvremont.

Il y a moins à tirer de cette deuxième série de chroniques sur le plan de la posture ou des scènes d'énonciation. Soulignons quand même que les extraits qui mentionnent explicitement Guèvremont, même s'ils ne sont pas très nombreux, offrent quelques rares indices. Parfois, c'est Guèvremont elle-même qui témoigne et qui insiste sur le contexte de sa venue à l'écriture :

Je n'oublierai jamais le dur après-midi de décembre, il y a trois ans, quand j'allais frapper à la porte de « Paysana ». Journaliste peu avide de succès, et pour cause, ayant toujours écrit sous le couvert de pseudonymes multiples, j'étais en quête de travail depuis plusieurs mois. C'est une grave erreur, en un siècle où les arrivistes ont souvent le dessus du panier, de ne pas prendre soin de sa publicité. D'innombrables démarches couronnées d'autant d'échecs avaient mis mon bel essor au ralenti. Il gelait à pierre fendre au dehors mais mon cœur s'était gelé davantage au contact de cette politesse froide, stérile, qui accueille les inconnus à la recherche du travail.

C'est donc avec un enthousiasme de commande que je me présentai chez Françoise Gaudet-Smet qui m'ouvrit les portes de sa maison, à deux battants. « Paysana » n'était encore qu'à l'état d'embryon. Ce qu'elle m'en dit me parut sensé, solide et plein de promesses. Je lui offris ma collaboration. Elle accepta mais ajouta :

25. La Passante, « Pays-Jasettes », *Paysana*, vol. 1, n° 2, 1938, p. 28-29.

— Écrivez-moi aussi un conte de Noël.

— Un conte ?

— Oui, un conte paysan. Et un beau !

J'acquiesçai d'un petit oui qui aurait bien voulu être un non. Seule la nécessité fut la cause de mon consentement.

Jamais de ma vie, je n'avais écrit de contes et, dans les circonstances, je rencontrais sur ma route beaucoup plus de comptes de fournisseurs que de contes de fée.

Improvisée « conteuse de contes », plus perplexe que saint Joseph quand il perdit l'Enfant-Jésus au retour du voyage à Jérusalem, je m'installai à ma table de travail. Ayant passé la plus grande partie de ma vie à la campagne, il me restait la ressource de raconter ce que j'y avais vu et d'être sincère. D'une plume tremblante, j'écrivis :

L'éclaircie qu'il a raclée, à l'aide de ses gros ongles et agrandie avec sa manche de chemise, permet au jeune Amable Beauchemin d'observer les choses du dehors [...]

Le conte commençait. Après...

Après, de mois en mois, la directrice m'appelait au téléphone. Il lui fallait toujours des contes. Elle m'exhortait au travail. D'autres fois, l'exhortation était renversée. La montée était dure et la route difficile.

Même si je faisais la mouche du coche, je tâchais de donner un coup d'épaulé. « Paysana » arrive au sommet. C'est ce qui compte.

Déjà trois ans²⁶.

Cette longue citation permet de mesurer le chemin parcouru depuis les timides allusions aux gestes de l'écriture que contenaient les chroniques de « Janrhève ». Reprenant certains *topoi* qu'on peut associer à la modestie pour évoquer la commande d'écriture qu'on lui a faite et construire son statut d'apprentie, Guèvremont en vient à reconnaître qu'elle a eu un certain succès avec ses contes paysans et qu'elle est désormais connue et appréciée des lectrices de *Paysana*. Et la rédaction du périodique, en publiant ce récit de l'arrivée au sein de l'équipe d'une chroniqueuse désormais bien en vue, récupère en quelque sorte le profit de son investissement dans le travail de cette dernière.

Enfin, de rares chroniques signées « La Passante », plus longues, s'apparentent à des billets, et dans ce contexte surgissent encore, parfois, des passages qui associent l'introspection à l'écriture et permettent de déceler quelques marques stylistiques qui agissent comme « précurseurs de littérature », comme dans « Pour vous saluer » et dans « L'arbre devant la maison ».

« La femme du Postillon »

D'entrée de jeu, mentionnons que le « Courrier extraordinaire » signé « La femme du Postillon » paraît durant les mêmes années que les chroniques signées « La Passante », soit entre 1940 et 1942, dans un périodique différent, *L'Œil* (1940-1951). Germaine Guèvremont cessera ensuite d'utiliser ce pseudonyme, comme elle l'a fait avec les autres, bien qu'elle continuera

26. La Passante, « Pays-Jassettes ». *Paysana*, vol. 4, n° 1, 1941, p. 24.

à collaborer à différents périodiques. Les quatorze chroniques sont de formats divers, et rassemblent souvent plusieurs textes brefs entrecoupés d'astérisques; parfois, il s'agit d'un texte plus long. Les principaux sujets abordés sont les rapports hommes-femmes, le monde paysan, les enfants, mais aussi les livres et la langue. S'y glissent quelques personnages récurrents comme ceux du Postillon et de sa femme, mais aussi d'autres, comme cette Monique à laquelle je reviendrai. Un réseau d'échos et de références à d'autres chroniques et chroniqueuses est parfois évoqué, notamment avec les textes que signe Yvonne Lemaître dans *L'Étoile* de Lowell, au Massachussets.

La rubrique s'ouvre sur une explication du pseudonyme :

Un postillon fut chargé, un jour, par un haut fonctionnaire de transmettre, le lendemain seulement, un message extrêmement important à un ministre. Or il arriva qu'au bout de deux heures, tout le canton était en possession du secret. Le postillon vertement tancé par ses supérieurs ne parvint pas à comprendre comment la nouvelle s'était ainsi ébruitée. « C'est une chose que je ne peux pas m'expliquer; je l'ai pourtant dit rien qu'à ma femme. » Et voilà pourquoi je signe: La femme du Postillon²⁷.

Ainsi justifié, ce pseudonyme est néanmoins à saisir dans sa dimension éminemment médiatique: l'anecdote met en valeur les réseaux interpersonnels et l'efficacité de la circulation de l'information avant l'avènement de la presse à grand tirage. Mais elle peut aussi être considérée comme une métaphore des rouages de la machine médiatique, croisant le privé (du bouche à oreille et de la correspondance, par exemple) et le public/la publicité du journal. C'est une métaphore de la circulation de l'information, l'ancêtre en quelque sorte de la viralité.

Cela dit, la chronique n'est pas que caisse de résonance; elle comporte aussi sa part de billets, d'exercices de style (dans le prolongement des premières *Lettres* de Fadette et des « Billets du soir » de Michelle Le Normand, qui paraissaient dans *Le Devoir*) et d'exercices de fictionnalisation par la création de personnages: le Postillon et sa femme reviennent de temps à autre comme personnages fictifs dans les chroniques, et leurs dialogues mettent en évidence les contradictions entre tradition et modernité, en inscrivant le rural dans le moderne et le médiatique, notamment. Les allusions à l'écriture, que ce soit par des marques d'autoréférentialité ou par la création de personnages féminins qui écrivent (sans nécessairement être écrivaines), sont récurrentes.

La plus étoffée de ces chroniques, « Monique en vacances », raconte l'histoire d'une femme qui prend des vacances pour retrouver le goût et le temps d'écrire: « [U]ne condition à mon départ, une seule: j'apporte ma petite dactylo-type²⁸. » Ses ami-e-s, pensant la soulager d'une corvée, lui font une bien mauvaise surprise: « Premier réveil. Monique veut lire mais de sa mallette on a enlevé les livres et la dactylo type pour les remplacer par une bonbonnière et des vœux.

27. La femme du Postillon, « La raison d'un pseudo », *L'Œil*, vol. 1, n° 5, 15 décembre 1940, p. 27.

28. La femme du Postillon, « Monique en vacances », *L'Œil*, vol. 2, n° 1, 15 août 1941, p. 26.

Minute d'émotion et de regret. Huit jours sans livres, c'est long, songe Monique. Une seule ressource lui reste : marcher²⁹. » Ce n'est finalement qu'à son retour, retrouvant sa dactylo, qu'elle écrira : « [À] la maison, il n'y a personne. Les pieds nus dans ses vieilles espadrilles et délivrée de l'oppression des regards Monique se promène, elle inventorie toutes les pièces, avec des yeux nouveaux. Sa petite dactylo est là qui l'attend. Tantôt allongée sur un divan elle relira Oscar Wilde en mangeant une pêche mûre ; plus tard elle tapera ses impressions de vacances³⁰. » Outre l'intérêt du regard porté sur l'écriture, il est facile d'imaginer ici un lien qui unirait ce type de chroniques fictionnalisées aux récits brefs qui paraîtront dans *Châtelaine* quelques décennies plus tard et qui mettront en scène une proportion substantielle d'écrivaines dans les récits en plus d'insister sur l'importance de l'écriture, et notamment de l'écriture intime³¹.

Conclusion

Les trois pseudonymes qu'utilise Guèvremont ont chacun leur fonction et leur cohérence. Un de leurs plus saillants points communs est probablement le fait de constituer des variantes qui allient assez astucieusement modernité et ruralité. Modernité individuelle, bien sûr, mais toujours rivée à des *topoi* et marqueurs collectifs emblématiques de cette modernité.

Dans un contexte où l'utilisation d'un pseudonyme par les écrivaines est, depuis la fin des années 1920, reléguée aux écritures journalistiques, et que l'usage du nom véritable devient la norme pour l'écriture littéraire, le cas de Germaine Guèvremont montre que l'intérêt à gérer la frontière entre le littéraire et le médiatique continue à avoir sa pertinence. Le repérage de cette frontière, la capacité à en lire les charnières et leurs modalités discursives sont la condition de notre capacité à observer la gestation lente et les lignes de partage qui façonnent une carrière d'écriture au féminin.

Le projet d'écriture qui aboutit à la signature bien connue « Germaine Guèvremont » se détache progressivement de la production journalistique. Le cadre de la chronique permet au processus de fictionnalisation de s'embrancher, petit à petit, par tâtonnements ; une fois le décor placé, les personnages trouvés et les moteurs huilés, l'œuvre, avec un grand O, peut naître.

L'intérêt de ce type d'analyse dépasse le classement des textes entre œuvre artistique et œuvre alimentaire. Dans le cas de Guèvremont, les deux pratiques sont alimentaires : elle écrit ses contes, comme ses chroniques, pour gagner de l'argent. Elle signe d'ailleurs souvent les deux au sein du même périodique. C'est donc avant tout la nature et la portée du projet d'écriture qui diffèrent, le second projet couvant longtemps au sein du premier, comme en témoignent les constantes allusions aux gestes et situations scripturales, à leur importance et à leurs vertus, tout au long de la vie médiatique professionnelle de Guèvremont.

29. La femme du Postillon, « Monique en vacances », art. cité, p. 26.

30. La femme du Postillon, « Monique en vacances », art. cité, p. 26.

31. Voir Marie-José Des Rivières, *Châtelaine et la littérature (1960-1975)*, Montréal, L'Hexagone, 1992.

À l'ombre du Chenal du Moine : mentorat et filiation littéraire dans la correspondance entre Germaine Guèvremont et Alfred DesRochers

Stéphanie Bernier
Université de Montréal

La correspondance entre Germaine Guèvremont et Alfred DesRochers offre une voie d'accès unique et essentielle pour comprendre la genèse des romans *Le Survenant* et *Marie-Didace*. Sur les 111 lettres et billets de la romancière conservés dans le fonds Alfred DesRochers à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) de Sherbrooke, 73 ont été écrits entre janvier 1944 et décembre 1946, soit pendant la période de rédaction la plus intense de son œuvre romanesque. L'écriture épistolaire nourrit sans conteste le geste créateur chez Guèvremont dans cet échange où prend littéralement vie le petit monde du Chenal du Moine.

Écrire sous le regard d'autrui constitue une puissante motivation pour la romancière, qui remplit ses lettres d'idées, d'esquisses de dialogues et de plans de telle sorte que, comme l'a bien montré Yvan G. Lepage dans son édition critique, ce commerce épistolaire permet de suivre « presque pas à pas l'élaboration¹ » des deux romans. Plus qu'un conseiller ponctuel, Alfred DesRochers est aux yeux de Guèvremont une autorité : « Rien de ce qu'elle écrivait ne pouvait être publié sans l'assentiment de son mentor². » Le jugement de son ami et premier lecteur a donc eu une incidence considérable sur la conduite de son œuvre. Le relevé des interventions de DesRochers sur les manuscrits du *Survenant* et de *Marie-Didace* livre l'une des facettes de ce travail de collaboration, sans toutefois mettre en lumière toute l'étendue de cette relation particulière qu'est le mentorat littéraire. Force est d'admettre que le rôle de mentor de DesRochers reste encore à être pleinement

1. Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, éd. Yvan G. Lepage, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1989, p. 37.
2. Yvan G. Lepage, « *Cher Survenant...* : Germaine Guèvremont-Alfred DesRochers (1942-1951) », *Voix et Images*, vol. 16, n° 1, 1990, p. 33.

saisi pour comprendre ses répercussions sur l'univers romanesque de sa mentorée.

Ce portrait est incomplet pour deux raisons. D'une part, les lettres de DesRochers ne semblent pas avoir été préservées, laissant comme seule source un dialogue tronqué dans lequel on devine parfois entre les lignes la teneur des propos du conseiller ; s'y sont ajoutées, à l'époque, toutes les discussions qui eurent lieu en personne lors des visites de la romancière à Sherbrooke ou par téléphone et dont le contenu est à jamais perdu. D'autre part, le terme mentor, s'il est largement utilisé dans une multitude de sphères d'activités, reste peu interrogé dans le domaine des études littéraires. Son usage demeure le plus souvent métaphorique, servant à qualifier la relation entre un auteur débutant et son aîné. Or, mes recherches sur le mentorat littéraire ont montré que le mentor est un acteur à part entière dans le processus de parachèvement d'une œuvre³. Il endosse une série de fonctions qui dépassent le seul travail du manuscrit pour atteindre toutes les sphères de formation de l'écrivain⁴. Il assure la transmission de savoirs (savoir-faire, savoir-être) concourant au devenir-écrivain ; il procure la reconnaissance initiale au mentoré — une reconnaissance privée qui se situe hors des institutions de consécration traditionnelles, mais qui est néanmoins nécessaire à l'émergence de l'écrivain — et il contribue à la socialisation de celui-ci. Dans une perspective plus large, le mentorat littéraire doit être pensé dans un rapport de filiation. Choisir un mentor ou prendre sous son aile un mentoré signifie s'inscrire dans une lignée littéraire.

C'est précisément sous cet angle que j'aborderai la correspondance entre Germaine Guèvremont et Alfred DesRochers pour mettre au jour les filiations littéraires entre ces deux univers scripturaux. En dépit des frontières génériques (l'un étant poète, l'autre romancière), des recoupements se dessinent clairement entre leurs approches, leurs conceptions de l'écriture et leur traitement de certains thèmes. C'est ce que je montrerai en puisant avant tout dans leur correspondance, mais également en m'appuyant sur leurs écrits respectifs.

Une vision commune de l'écriture

En quoi la relation entre DesRochers et Guèvremont s'apparente-t-elle à celle entre un mentor et sa mentorée ? Le mentorat littéraire se définit

3. Voir Stéphanie Bernier, *Au-delà de l'influence: le mentorat littéraire. Étude de la correspondance entre Louis Dantin et les Individualistes de 1925*, thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 2018.
4. Le mentorat littéraire se construit dans et par l'épistolaire. En ce sens, le travail du mentor mobilise les trois fonctions de la lettre identifiées par Brigitte Diaz : les fonctions génétique, médiatique et métacritique. La lettre remplit une fonction « génétique » en ce qu'elle agit comme moteur de l'écriture, une écriture qui se veut dialogique. Elle sert de témoin de la circulation de l'œuvre dans l'espace public et régit également son parcours (fonction médiatique). Diaz considère que la troisième fonction, la fonction métacritique, les subsume toutes par la capacité de la lettre à accueillir une « pensée critique à l'œuvre » sur le littéraire (« Correspondances d'écrivains au XIX^e siècle: la valeur critique ajoutée », *Narratologie*, n° 10 [Valeurs et correspondances, dir. Alain Tassel], 2010, p. 68).

comme une relation d'aide, de proximité et de réciprocité entre deux acteurs de la vie littéraire, fondée sur plusieurs asymétries : déséquilibre d'âge, de statut, d'expérience, de capital (social, symbolique, culturel). Le « couple » Guèvremont-DesRochers apparaît dès lors comme un mentorat atypique, puisque Guèvremont est de huit ans et demi l'aînée de son mentor. La quinquagénaire n'a pas un profil de débutante lorsqu'elle se lance dans la rédaction du *Survenant*, même si elle en est à ses premières armes dans l'écriture romanesque ; le mentorat arrive donc à un moment de transition pour la journaliste chevronnée et la conteuse, qui amorce un changement de trajectoire.

Il est clair dans la correspondance qu'un écart symbolique sépare les épistoliers (ce qui n'empêche pas une franche amitié de s'installer). On comprend que l'admiration vouée au poète et à son œuvre motive en grande partie l'élection du mentor. Guèvremont est « éblouie » par la poésie de DesRochers ; la lecture d'*À l'ombre de l'Orford*, recueil primé dans les années 1930 et qui va hisser DesRochers au rang des grands poètes nationaux, marque profondément son écriture, selon ce qu'elle lui confie dans une lettre en 1946 : « À *l'ombre de l'Orford* a toute ma foi inaltérable, profonde, de l'or pur. Ne vous en laissez point détourner, pour l'amour de Dieu. C'a été l'étendard qui m'a gardé une pensée canadienne, une plume canadienne. Et je ne suis qu'une entre tant d'autres⁵. » Par ailleurs, loin d'être inusité, le duo reproduit un scénario typique où l'écrivaine en pleine ascension s'adjoint l'aide d'un conseiller sur le déclin, mais fort de sa gloire d'antan. Rappelons que DesRochers traverse alors une longue période à vide qui ne se dénouera que partiellement dans les années 1960 avec la parution de ses derniers recueils⁶. L'estime vouée aux écrits du mentor pose les bases d'une communauté de *pensée* et de *plume* dans la correspondance, où s'énonce une vision partagée de l'écriture s'articulant d'abord autour de la figure de l'artisan.

Le poème liminaire du recueil *À l'ombre de l'Orford* pose d'entrée de jeu l'opposition artisan/artiste qui structurera la vision et la démarche d'écriture⁷ de DesRochers :

5. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », Pâques 1946, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.
6. Si la renommée du recueil *À l'ombre de l'Orford* ne fait que grandir après sa parution en 1930 à la librairie d'Action canadienne-française — au point de faire de DesRochers le poète d'un seul recueil —, la Crise, les responsabilités familiales et les aléas du travail auront raison des ambitions littéraires du poète.
7. Cette vision se répercute jusque dans la matérialité du recueil à sa première édition. L'ouvrage publié à compte d'auteur et tiré à 78 exemplaires se présente dans « le format le plus commode qui soit : il est justement de la bonne épaisseur pour équilibrer un meuble boiteux, entre autres qualités pratiques. Elle [la plaquette] est cousue à la broche, ce qui la rend très résistante. Elle est souple : on peut la glisser dans sa poche, en allant au bureau, pour amuser les compagnons. » (Alfred DesRochers, *À l'ombre de l'Orford* précédé de *L'offrande aux vierges folles*, éd. Richard Giguère, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1933, p. 249). L'énumération des différents « usages » de la plaquette tient certes de l'autodérision, mais insiste également sur la confection artisanale (cousue à la broche), classant le livre parmi les objets du quotidien.

Le livre que voici n'est l'œuvre d'un artiste :
 C'est tout au plus un humble ouvrage d'artisan,
 À qui mieux eût valu de rester paysan,
 Comme le furent tous ceux-là par qui j'existe⁸.

La distinction est importante et fortement ancrée dans le discours du poète dès les années 1930. Par exemple, lorsqu'il se compare au poète Robert Choquette, il écrit : « Il n'y a pratiquement aucun point de comparaison entre nous deux. Choquette est un poète, moi je suis un artisan du vers français. Choquette doit écouter ses poèmes ; moi je vois les miens. Pour employer une comparaison, j'ai déjà dit qu'il était un boxeur et moi un lutteur. [...] Nous n'usons pas des mêmes moyens ni ne travaillons sur le même matériel⁹. » Dix ans plus tard, des propos de Guèvremont sur sa pratique scripturale forcent le rapprochement. L'écriture est le fruit d'un « long travail de patience¹⁰ » pour Guèvremont, qui lit assidument les numéros du magazine américain *The Writer*, les annote¹¹ et discute des techniques de l'art romanesque (surtout américain) dans ses lettres. La technique n'exclut pas pour autant une part d'instinct cher à la romancière : « Vous savez bien, je vous l'ai dit que j'écris par instinct. [...] Et je tiens précisément aux défauts qui dénotent la main de l'artisan¹². » La « main de l'artisan » façonne même la manière de décrire le travail des manuscrits dans les lettres. En parlant du peaufinage du texte qu'il lui reste à accomplir, Germaine Guèvremont écrit : « Je réserve pour les grands mois d'été de faire sauter les copeaux de trop, comme vous dites¹³. » Le discours rapporté (« comme vous dites ») confirme que, pour les épistoliers, l'écriture se rapporte à un travail de la matière (ici le bois qu'on sculpte) et à une gestuelle spécifique. On peut lire dans une autre lettre datée de Pâques 1946 : « Les pages que je vous envoie, sans me satisfaire pleinement, vous donnent une bonne idée du patron du chapitre. Il y a bien des coins à équarrir¹⁴. » La littérature se range du côté de la « pratique ancienne, s'apparente, comme l'écrit Michel Biron à propos de DesRochers, à un métier manuel davantage qu'à

8. Alfred DesRochers, *À l'ombre de l'Orford précédé de L'offrande aux vierges folles*, ouvr. cité, p. 151.
9. Alfred DesRochers, « Lettre à Louis Dantin », 17 mai 1930, *La correspondance Louis Dantin-Alfred DesRochers : une émulation littéraire (1928-1939)*, éd. Pierre Hébert, Patricia Godbout et Richard Giguère, Montréal, Fides, 2014, p. 244.
10. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [s. d.], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.
11. « Si les notes que je prends dans *The Writer* vous intéressent nous pourrions les revoir ensemble, le dialogue, personnages, réalismes, etc. » (Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [s. d.], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2)
12. Germaine Guèvremont, « Lettre à Jeannine Bélanger », 22 mars 1945, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2. DesRochers tenait d'ailleurs des propos semblables à son ami et mentor Louis Dantin : « Essentiellement, la poésie me semble chose d'instinct. La pierre de touche de la poésie, c'est d'être "ressentie" par qui la lit. » (« Lettre à Louis Dantin », 26 juin 1930, *La correspondance Louis Dantin-Alfred DesRochers*, ouvr. cité, p. 263)
13. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [s. d.], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.
14. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », Pâques 1946, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.

une pratique intellectuelle¹⁵». En considérant la poésie et le roman comme un art d'artisan, les écrivains ne font pas que se présenter comme de « simples » ouvriers. L'ouvrage manuel revêt sans contredit un caractère noble à leurs yeux. Il y a une fierté à se dire « artisan » en raison de la maîtrise technique, de la longue étude du geste que ce titre évoque. Les deux écrivains s'en revendiquent dans leur approche du matériau texte, en toute humilité.

Quelles sont les répercussions de cette vision sur le travail d'écriture ? Les deux auteurs sont animés par la volonté de décrire le senti, le vu, au plus près de la réalité, dans une quête d'authenticité. La démarche de la romancière se fonde sur l'examen minutieux du réel, comme en font foi ses nombreux voyages de documentation à Sorel, notamment lorsqu'elle assiste, à l'automne 1946, à la capture d'un étalon en liberté sur la commune. Cette visite donnera naissance à l'épisode du « grand Blond à David Desmarais » au chapitre VII de *Marie-Didace* :

Si je tiens absolument à aller au Chenal, c'est qu'on a ramassé les animaux sur la commune, mais qu'un seul cheval y reste, qui ne veut pas se laisser capturer. Il paraît qu'il est superbe, vu par les yeux de mon mari, mais je veux le voir par les miens. Valdombre dit que j'ai perdu beaucoup de temps à accorder tant de prix à chaque détail [...]. C'est son privilège. Mais c'est aussi le mien de prendre deux jours de mon temps et de mon argent pour aller voir un cheval farouche sur la commune¹⁶.

Ce désir de fidélité et d'authenticité fait la force des images et des traits qu'elle convoque, ici dans la description d'un paysage, là à propos des gestes des paysans. Le sens aigu de l'observation de Guèvremont, mis au service de la fiction, relève moins du roman réaliste, comme l'expliquent Hélène Destrempe et Jean Morency¹⁷, que de l'influence du régionalisme américain, notamment celui de Marjorie Kinnan Rawlings, autrice à laquelle l'initie son mentor DesRochers. Destrempe et Morency ont d'ailleurs raison d'y voir un souci d'ordre presque ethnographique, qu'on retrouve également dans les pièces d'*À l'ombre de l'Orford* où sont décrits les paysans affairés comme des auto-mates, un boeuf morveux dans la plaine, la cueillette de pommes de terre, bref des sujets bien loin du Parnasse, mais qui répondent à la volonté du poète de « traiter des sujets que les autres avaient négligés¹⁸ », comme il l'écrit dans sa correspondance.

15. Michel Biron, « Configurations épistolaires et champ littéraire : les cas d'Alfred DesRochers et de Saint-Denys Garneau », dans Michel Biron et Benoît Melançon (dir.), *Lettres des années trente*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 113.

16. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », novembre 1946, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.

17. Voir Hélène Destrempe et Jean Morency, « Américanité et modernité dans le cycle du *Survenant* », *Voix et Images*, vol. 33, n° 3, printemps-été 2008, p. 29-40.

18. « Il ne faut pas oublier que depuis 40 ans, on *pigrasse* dans les champs canadiens... Il m'a fallu traiter des sujets que les autres avaient négligés. Le dérochage et les patates sont une gageure. [Émile] Coderre m'avait dit qu'on ne pouvait faire de vers sur ces deux sujets. » Il souligne. Annotation manuscrite à l'attention de Louis Dantin apposée aux quatorze sonnets de la suite « À l'ombre de l'Orford » (Alfred DesRochers, *La correspondance Louis Dantin-Alfred DesRochers*, ouvr. cité, note 10, p. 130).

Homme des bois et homme de lettres¹⁹, DesRochers possède de vastes connaissances qui se révèlent fort utiles à la romancière au moment de nommer la nature caractéristique des îles de Sorel. Les questions précises sur le vocabulaire apparaissent fréquemment dans la correspondance. On assiste alors à un transfert de connaissances : Guèvremont apprend que le « vrai mot » pour queue-de-renard (une plante aquatique) est « prêle²⁰ », par exemple, ou encore elle propose de lui envoyer « des échantillons de fleur du Chenal²¹ » pour qu'il les identifie. Dans une autre lettre, elle s'interroge sur la gestuelle propre à certains ouvrages manuels, comme le « pouce du Survenant, quand il affûte la faux²² ». L'écrivaine porte attention au moindre détail, ce qui est loin de déplaire à son mentor. Lecteur attentif et sévère, il ne manque pas de déceler les erreurs factuelles (on ne lace pas des bottes de sauvage, comme l'écrit la romancière dans une version du manuscrit de *Marie-Didace*, puisqu'elles sont dépourvues de lacets²³) ou de souligner le sens d'un mot, comme le relève Guèvremont en mars 1946 : « Quand de votre grosse écriture, vous bourrassez de bord en bord de la page, je ne puis faire autrement que comprendre le sens du mot botte, par exemple, [qui] sans m'échapper tout à fait, m'échappait tout de même dans sa crudité corporelle²⁴. » Loin d'être ignorante en la matière, Guèvremont a pu observer les paysans dans sa famille et son entourage et n'hésite pas à discuter certains régionalismes²⁵. Au fil des lettres, on assiste donc à la construction d'une « poétique du Chenal²⁶ » avec l'appui du mentor.

Tout en menant une œuvre qui lui est propre, Guèvremont poursuit dans la voie du « vrai » terroirisme qu'a instauré DesRochers en présentant les rudesses du monde rural, au plus près des habitants et dans une forme longuement murie. En somme, tous deux cherchent à atteindre, par leur écriture, la fidélité et l'authenticité qui sont la marque de l'artisan.

19. « En DesRochers, Germaine Guèvremont admirait l'homme fait de contrastes : poète raffiné et cultivé, mais aussi *shantyman* ; guide littéraire, mais également *fils déchu* ; journaliste et coureur de bois. » (Yvan G. Lepage, « *Cher Survenant...* : Germaine Guèvremont-Alfred DesRochers (1942-1951) », art. cité, p. 66)
20. « C'est prêle, le vrai mot, m'avez-vous dit. Je l'ignorais. » (Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [s. d.], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2)
21. « Je vous enverrai des échantillons de fleur du Chenal, afin de savoir le nom, voulez-vous ? » (Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [s. d.], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2)
22. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [s. d.], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.
23. « Honte à moi d'avoir écrit *lacer* des bottes sauvages ! Mais j'avais d'abord écrit *mettre* puis *lacer* après *chausser* pour finir ! » Elle souligne (Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », 30 avril 1946, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2).
24. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », 2 mars 1946, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.
25. « Hier, je suis allée d'une main légère remplacer "voltigeaient" par "baradaient", mais le cœur m'a manqué quant à "repousse". Je l'ai laissé parce que je suis convaincue de sa vertu régionale. » (Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [mercredi après-midi], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2)
26. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [s. d.], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.

Filiation littéraire

Je suis un fils déchu de race surhumaine,
Race de violents, de forts, de hasardeux.
Et j'ai le mal du pays neuf, que je tiens d'eux,
Quand viennent les jours gris que septembre ramène²⁷.

De la genèse de l'œuvre à sa diégèse, la question de la filiation nourrit les projets d'écriture de DesRochers et Guèvremont, allant jusqu'à marquer le lien qui unit. J'en rendrai compte de deux façons. D'abord, sur le plan de leur écriture respective, la filiation apparaît comme un thème phare, voire le moteur de leur création. Ensuite, j'interrogerai les retombées de la relation mentorale pour voir comment Guèvremont se fait l'héritière de l'œuvre de son mentor.

DesRochers et Guèvremont : fils et fille « déchus d'une race surhumaine »

C'est pour honorer la voix de ses ancêtres (ou plutôt leur silence²⁸) que le poète, ce « fils déchu de race surhumaine », s'attèle à l'écriture du cycle des bois et des champs. Pour DesRochers, le projet de « terroirisme brutal » à l'origine du recueil *À l'ombre de l'Orford* se veut un hommage à sa descendance et vise à « décrire les aspects de [s]on pays et de [s]a race qu'on n'a pas encore touchés²⁹ ». Qu'ils soient hommes de chantier ou agriculteurs, ses ancêtres font corps avec le territoire. La figure paternelle, si elle n'est que rarement évoquée dans ses poèmes, représente sa première influence littéraire ; nombre de poèmes naîtront des chansons entonnées par le père³⁰.

Le lignage et la perpétuation de la race sont au cœur des préoccupations du petit monde du Chenal du Moine, ce qui n'a rien de surprenant pour un récit de la terre. Une menace plane sur la succession des Beauchemin : « Après lui [Didace], la terre des Beauchemin ne vivrait guère : Amable-Didace, le fils unique, maladif et sans endurance à l'ouvrage ne serait jamais un vrai

27. Alfred DesRochers, *À l'ombre de l'Orford* précédé de *L'offrande aux vierges folles*, ouvr. cité, p. 155.

28. Il y aurait un rapprochement à faire entre la vision poétique de DesRochers et celle des poètes du pays, en particulier Gaston Miron. Attaché aux gens humbles et à ses racines, « Miron dit le silence de ses ancêtres », affirme son biographe Pierre Nepveu (Jean-Philippe Warren, « Entretien avec Pierre Nepveu "Moi, pan de mur céleste" : autour de Gaston Miron », *Liberté*, vol. 50, n° 2, 2008, p. 61). Le terme « artisan » apparaît d'ailleurs dans le premier prospectus de l'Hexagone. Il dénote un savoir-faire, mais également un esprit de solidarité où l'écriture poétique rend possible une alliance entre les classes pour former une nouvelle communauté (voir Pierre Popovic, *La contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Cadiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, p. 230).

29. Alfred DesRochers, « Lettre à Louis Dantin », 29 janvier 1929, *La correspondance Louis Dantin-Alfred DesRochers*, ouvr. cité, p. 65.

30. Voir Adrienne Choquette, *Confidences d'écrivains canadiens-français*, Trois-Rivières, Les Éditions du Bien public, 1939, p. 78. À ce sujet, Yvan G. Lepage écrit, dans une convaincante analyse des chansons au cœur des romans de Guèvremont, que « chanson, récit et roman se répondent en écho comme autant de métaphores d'une même situation, répercutée de siècle en siècle » (« Les chansons dans l'œuvre de Germaine Guèvremont », *Croire à l'écriture. Études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, éd. Yvan G. Lepage et Robert Major, Orléans, Éditions David, 2000, p. 220).

cultivateur³¹. » Le poids de la persistance familiale et des traditions pèse lourdement sur la diégèse des deux romans, de l'espoir vain incarné par le Survenant à la naissance de Marie-Didace, seule héritière à assurer la succession. Par ailleurs, la correspondance nous apprend que le roman *Le Survenant* tire son origine de la famille de la romancière, comme elle l'explique à Jeannine Bélanger³², poète et amie commune des deux auteurs : « Pour vous expliquer ce que vous avez fait, il faudrait que je vous explique ce que mon aïeul, mon grand-père, mon père étaient, donc ce que je suis. [...] C'est de tout ceci et de bien davantage qu'est fait LE SURVENANT, la joie de ma joie, la chair de ma chair, le sang de mon cœur³³. » Guèvremont, fille « déçue » de race surhumaine, conçoit son œuvre romanesque comme legs et perpétuation de sa descendance paternelle. Ainsi, la figure paternelle est centrale pour les deux écrivains : le « sens paysan » de Guèvremont lui vient de son père³⁴, comme DesRochers « hérite » de la culture immatérielle (chansons de chantier) du sien.

L'appel des ancêtres se fait donc insistant tant du côté de l'Orford que des îles de Sorel. Que cette mission prenne vie dans un roman, et non en poésie, est loin d'éloigner Guèvremont du sillon tracé par son mentor ; au contraire, aussi surprenant que cela puisse paraître, ce choix générique lui permet de poursuivre d'autant plus et d'autant mieux l'œuvre de ce dernier et de se faire la légataire de DesRochers.

*Les retombées du mentorat pour le mentor :
l'« impossible roman » d'Alfred DesRochers*

On comprend aisément les raisons qui poussent un écrivain débutant à se tourner vers un écrivain de métier ; il a tout à gagner d'un tel échange. Mais que retire le mentor de cette relation ? Guèvremont est, avec Jeannine Bélanger, celle qui veillera à promouvoir l'œuvre de DesRochers à travers le temps. Après les tentatives infructueuses du poète pour éditer ses œuvres complètes aux Éditions Pascal³⁵, la romancière fait campagne pour que son

31. Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, ouvr. cité, p. 91-92.

32. Poète (*Stances à l'éternel absent* et *Le visage dans la roche*, 1941) et traductrice, Jeannine Bélanger (sœur Marie-Joséfa, 1915-2011) correspond avec DesRochers à partir de 1941. Sans ses encouragements et son amitié, il y a fort à parier que DesRochers n'aurait pas fait paraître *Le retour de Titus*, un long poème en stances royales commencé dans les années 1930 et resté inachevé.

33. Germaine Guèvremont, « Lettre à Jeannine Bélanger », 22 mars 1945, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.

34. Voir Yvan G. Lepage, *Germaine Guèvremont : La tentation autobiographique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Œuvres et auteurs », 1998, p. 25.

35. Gérard Dagenais propose à DesRochers d'éditer ses œuvres complètes à la Société des Éditions Pascal. Un contrat est signé en 1944, mais la maison d'édition connaît des difficultés à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Lorsque DesRochers (par l'entremise de Guèvremont) se tourne vers Fides pour concrétiser le projet, Dagenais tente tant bien que mal d'honorer ses engagements, mais en vain. S'ensuivent de nombreuses démarches de la part de Clément Saint-Germain et avis juridiques pour dénouer l'impasse, avant que ne paraissent les poésies de DesRochers chez Fides en 1948 (voir Richard Giguère, « Alfred DesRochers et ses éditeurs : des relations d'affaires tendues », dans Jacques Michon (dir.), *L'édition littéraire en quête d'autonomie. Albert Lévesque et son temps*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 13-24).

mentor intègre la prestigieuse collection « du Nénuphar » chez Fides en servant d'intermédiaire entre le poète, le père André Cordeau et Clément Saint-Germain³⁶. Elle veille à la bonne marche de tout le processus d'édition, de la signature du contrat à la correction des épreuves. Il s'agit là d'une façon efficace pour la mentorée de perpétuer la postérité de son mentor.

Pour Thomas Simmons, qui a travaillé sur le mentorat littéraire aux États-Unis, il existe deux façons pour un auteur d'assurer son « immortalité » ou sa postérité : créer une œuvre marquante et devenir un maître ou un mentor³⁷. Dans le deuxième cas, la présence du mentor dans les générations futures se trouve assurée par les mentorés, qui convoqueront son nom dans leurs œuvres ou se revendiqueront de ses méthodes de manière à préserver sa mémoire. Comme il en a été question en première partie, la mentorée Guèvremont poursuit l'œuvre du mentor en adhérant à sa vision de l'écriture, celle de l'écrivain-artisan (différente de celle de l'écrivain-artiste) et influencée par la littérature américaine ; elle poursuit également son œuvre en réalisant ce que j'appellerais « l'impossible roman d'Alfred DesRochers », une réelle saga épistolaire dont je tracerai les grandes lignes ici.

Depuis 1928, en effet, DesRochers amorce des projets de roman qui n'auront pas de suite. À cette époque, sa correspondance révèle qu'il étudie la technique du roman « par temps perdu » et qu'un « roman policier d'aventures "rocambolesques"³⁸ » est sur le métier. En parallèle, il vient en aide à l'une de ses mentorées du temps, Éva Senécal, dans la réalisation de son roman *Dans les ombres* (1931). Il prodigue des conseils d'écriture et lui fournit les ressources matérielles nécessaires (papier, machine à écrire, ruban)³⁹. Au même moment, d'autres collègues poètes amorcent une conversion générique et se tournent vers le roman (outre Senécal, on pense à Robert Choquette et à Jovette Bernier). DesRochers voudrait en faire de même, mais le temps lui manque cruellement. Le « roman fantôme » qui hante le poète refait surface dans la correspondance avec Germaine Guèvremont : « Qu'écrivez-vous ? Avez-vous commencé ce roman promis ? J'ai hâte, oui, j'ai hâte de vous voir à l'œuvre. Moi aussi, je vous enverrai des notules, si vous me laissez lire des pages⁴⁰. » Guèvremont aurait même reçu un plan du roman où il est question d'un cimetière⁴¹. En accom-

36. Au cours des années 1940, le père André Cordeau est responsable de la direction littéraire chez Fides. Embauché en 1944, Clément Saint-Germain est l'adjoint du père Cordeau avant d'être nommé gérant de l'édition en 1947. C'est en 1944 que voit le jour la collection « du Nénuphar ».

37. Voir Thomas Simmons, *Erotic Reckonings: Mastery and Apprenticeship in the Work of Poets and Lovers*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 1994, p. 1.

38. Alfred DesRochers, « Lettre à Éva Senécal », 8 décembre 1928, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/4.

39. Adrien Rannaud consacre un chapitre à la relation mentorale entre DesRochers et Senécal dans son ouvrage *De l'amour et de l'audace. Femmes et roman au Québec dans les années 1930*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2018.

40. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [s. d.], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.

41. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », [s. d.], BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2.

pagnant ses mentorées dans leur projet d'écriture, DesRochers ressent un effet d'émulation qui l'encourage à renouer avec ses ambitions romanesques, mais qui sera finalement insuffisant pour les mener à terme.

Grâce à son mentorat avec Guèvremont (plus que celui avec Éva Senécal⁴²), Alfred DesRochers est parvenu à écrire « par procuration » le roman qu'il n'est jamais arrivé à achever. En plus de correspondre à la conception qu'il se fait de l'écriture et de répondre à son désir de rendre hommage aux ancêtres, l'univers du Chenal du Moine lui est aussi familier qu'à sa créatrice. Au moment de mettre sous presse le manuscrit du *Survenant*, l'autrice dira que son mentor « connaît le livre aussi bien qu[']elle ». Elle poursuit : « [J]e mettrais ma main au feu [qu'il] est encore convaincu qu'il n'a pas fini de m'expliquer mes personnages⁴³ ». En fait, à la lecture de leur correspondance, il est évident que celui que Guèvremont nomme tour à tour « Cher Survenant » et « Cher père Didace » appartient au petit monde du Chenal du Moine⁴⁴.

Conclusion

S'il est un phénomène sociolittéraire largement répandu, le mentorat reste pourtant difficile à retracer puisque son action se produit le plus souvent dans l'ombre des archives. Amputée de l'une de ses voix, la correspondance entre Guèvremont et DesRochers demandait d'étudier conjointement les lettres et les œuvres pour comprendre comment la poétique propre de l'écrivaine s'élabore dans un rapport dialogique avec son mentor. Plus encore, cette lecture croisée a révélé les filiations qui se tissent entre *À l'ombre de l'Orford* et le diptyque du *Survenant* en posant Guèvremont comme l'héritière de DesRochers. À quinze ans d'intervalle, tous deux sont parvenus à renouveler un genre usé, en livrant un portrait bien loin du terroir idéalisé, celui des « labours en chocolat⁴⁵ » qu'on avait tracés avant eux, pour reprendre l'expression de Claude-Henri Grignon.

42. Visiblement, mentor et mentorée ne partagent pas la même vision de ce que devrait être le roman. Déçue des commentaires de DesRochers sur son manuscrit, Senécal accuse son mentor d'incompréhension, ce qui provoquera une dispute à l'été 1929. Prenant ses distances de DesRochers, Senécal va se tourner vers Albert Pelletier, qui encourage la jeune ambitieuse à faire un « vrai scandale » avec son roman (voir Adrien Rannaud, *De l'amour et de l'audace*, ouvr. cité, p. 148-151).

43. Germaine Guèvremont, « Lettre à Jeannine Bélanger », 22 mars 1945, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2. Si les propos de Guèvremont laissent entrevoir un DesRochers paternaliste et condescendant, il faut prendre en considération que le poète était également très directif envers les hommes qu'il conseillait, comme en témoigne sa correspondance avec son ami, l'auteur franco-américain Rosaire Dion-Lévesque.

44. « S'il existe quelque part un modèle du *Survenant*, c'est d'abord chez DesRochers qu'il faut le chercher », écrit Yvan G. Lepage (« *Cher Survenant...* : Germaine Guèvremont-Alfred DesRochers (1942-1951) », art. cité, p. 66). Dans une lettre du 27 mars 1945 (datation du sceau de la poste), la romancière fait également un rapprochement entre DesRochers et Didace Beauchemin : « [...] avec tout ce qu'il y a du père Didace en vous. » (« Lettre à Alfred DesRochers », 27 mars 1945, BANQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2)

45. Claude-Henri Grignon, *Ombres et clameurs, Regards sur la littérature canadienne*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, p. 168-169.

Bien entendu, DesRochers ne fut pas le seul adjuvant dans la trajectoire de Germaine Guèvremont. On pense d'abord à son bienfaiteur Victor Barbeau⁴⁶, ou encore à Françoise Gaudet-Smet, qui lui ouvre les pages de la revue *Paysana*, puis publie ses contes aux Éditions Paysana⁴⁷, assurant ainsi une première existence publique à la famille Beauchemin. On peut d'ailleurs se demander si Gaudet-Smet n'a pas joué un rôle de mentore auprès de son amie, ou du moins celui d'agente littéraire. Cette collaboration témoigne d'une entraide et d'une solidarité caractéristiques du mentorat littéraire entre femmes qui ont sans aucun doute été significatives dans l'affirmation de plusieurs écrivaines au Québec, y compris Germaine Guèvremont. Toutefois, c'est DesRochers qui semble avoir contribué au plus près à l'écriture même de l'œuvre qui a fait sa réputation de romancière.

46. Guèvremont rencontre Barbeau à ses débuts dans le journalisme (1914). Ce sera le début d'une longue amitié entrecoupée de périodes de silence. En 1938, alors qu'elle cherche de nouveaux revenus pour subvenir aux besoins de sa famille, Barbeau lui offre le poste de chef du secrétariat de la Société des écrivains canadiens. Dans ses lettres à DesRochers, il est question à quelques reprises de Barbeau. Il l'encourage à écrire (lettre du 20 août 1945) et relit des passages de ses manuscrits. On voit toutefois que c'est l'avis de son mentor qui prime sur les commentaires de Barbeau lorsque Guèvremont propose de revoir avec DesRochers son manuscrit pour « concilier [ses] remarques avec celles de Barbeau, les unes fort justes, d'autres douteuses » (Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », 4 janvier 1945, BAnQ Sherbrooke, fonds Alfred DesRochers, P6, 1979-11-001/2).

47. Voir Germaine Guèvremont, *Le cycle du Survenant 1. En pleine terre et autres textes*, éd. David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2017, p. 29-37.

La vie de profil. Médiation et altérité dans *Germaine Guèvremont, romancière*¹

Thomas Carrier-Lafleur
Université de Montréal

Je lui ai tiré son portrait correct.
LE PÈRE DIDACE, dans *Le Survenant*²

La mémoire audiovisuelle de l'œuvre de Germaine Guèvremont est une mémoire trouée. Scénarisé par l'autrice elle-même et faisant suite au radioman du même nom, l'imposant cycle télévisuel du *Survenant* — *Le Survenant* (1954-1957), *Au Chenal du Moine* (1957-1958), *Marie-Didace* (1958-1959), *Le Survenant* (1959-1960) — était composé de près de 150 épisodes de trente minutes, produits et diffusés en direct par la Société Radio-Canada (SRC). Or, seulement quatre ont survécu. Malgré ce manque d'archives audiovisuelles, l'œuvre de Guèvremont est l'une des rares productions littéraires québécoises de l'époque à jouir d'une telle postérité transmédiatique et doit être considérée comme l'une des plus importantes³.

Notre étude s'intéressera donc à ces extensions audiovisuelles de l'œuvre romanesque. Nous choisirons toutefois une porte d'entrée légèrement décalée pour pénétrer cette vaste nébuleuse médiatique: celle du film-portrait *Germaine Guèvremont, romancière*, réalisé par Pierre Patry en 1959 pour l'Office national du film. D'abord, nous replacerons ce film dans son contexte

1. Je remercie le CRSH et les bourses postdoctorales Banting qui ont financé mon projet « Le roman français à l'ère du cinéma: des anticipations au Nouveau Roman (1883-1965) », dont le présent article est un prolongement dans le répertoire québécois.
2. Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, éd. Yvan G. Lepage, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1989, p. 206.
3. Aux côtés, il est vrai, des œuvres de Robert Choquette, Claude Henri-Grignon — pour lequel Guèvremont a été scripte — et Roger Lemelin. Dans le cas de Guèvremont, il faut noter le travail colossal mené par David Décarie, Lori Saint-Martin et leur équipe, afin d'exhumer le corpus médiatique de l'écrivaine.

de production : celui de la série « Profils et paysages » (1958-1960), initiée et produite par Léonard Forest⁴. Puis, nous tenterons de montrer l'originalité de la démarche biographique de Patry⁵, tout en soulignant certains paradoxes et effets stylistiques ambigus de son film. Pour ce faire, il nous faudra décrire les séquences du film, pour juger des distances que la mise en scène s'autorise parfois avec le dispositif documentaire et biographique. En bref, plutôt que de vouloir cerner ce qu'a réellement été l'atelier d'écriture et la genèse des textes de Guèvremont, nous tenterons de suivre le portrait, parfois décalé ou retors, que *Germaine Guèvremont, romancière* propose de l'autrice et de son monde intérieur. Cette démarche d'*ekphrasis* d'un objet paralittéraire nous amènera à porter notre attention sur une thématique-clé : l'altérité⁶. On retrouvera également cet enjeu au cœur du cycle télévisuel du *Survenant*, sur lequel se terminera notre réflexion.

Du profil au paysage

Toute de tendresse émerveillée, d'attention éblouie à l'âme universelle, de communion intime à la pureté initiale du monde et de ferveur chaleureuse, la poésie de Germaine Guèvremont est un chant ému qui éclate dans la fraîcheur sonore du matin, et exhale un subtil parfum de verger en fleurs. Attentive aux ondes harmoniques qui, en avril, enveloppent les baies, les rivières et les plaines au scintillement des eaux revenues claires et vertes, au champ suave et végétal qui s'élève des marais, à l'odeur terreuse et douçâtre de la glèbe délivrée, l'œuvre de Germaine Guèvremont constitue un hymne à la vie⁷.

Narrées par une voix anonyme, ces paroles accompagnent le générique d'ouverture de *Germaine Guèvremont, romancière*. Elles sont rythmées par une musique bucolique, alors qu'à l'écran défilent des images de Sorel et du Chenal du Moine. Comme le souligne par la suite le narrateur, ces paroles sont empruntées au critique Jean-Paul Pinsonneault⁸. On y entend aussi un motif de la fabrique du film, celui de la beauté des paysages qui ont bercé la vie de l'autrice, qui leur rendra ensuite hommage dans son œuvre :

4. Cette série compte aussi notamment des portraits de Félix Leclerc, Fred Barry, Lionel Groulx, Marius Barbeau et Saint-Denis Garneau.
5. Dont il s'agit d'un des premiers films réalisés pour l'Office national du film. Soulignons d'ailleurs que ce « portrait » d'une écrivaine cadre parfaitement avec la carrière de Patry lui-même, qui a d'abord œuvré dans le monde de la radio et du théâtre, où il monta une quarantaine de pièces.
6. Voir, entre autres, Patricia Smart, *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1988 ; Yvon Le Bras, « Altérité et identité dans *Le Survenant* de Germaine Guèvremont », *Francographies. Bulletin de la société des professeurs français et francophones d'Amérique*, vol. ix, 2000, p. 43-52 ; et Janet M. Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Montréal, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2004.
7. Pierre Patry, *Germaine Guèvremont, romancière*, Office national du film, 16 mm., noir et blanc, 1959, 29 minutes 33 secondes. Désormais, les références à ce film seront indiquées par le sigle GGR et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
8. Voir Jean-Paul Pinsonneault, « Germaine Guèvremont, peintre de l'âme paysanne et poète terrien », *Lectures*, vol. 10, n° 3, novembre 1953, p. 97-107.

[...] cette mère de famille écrivain, journaliste par accident et romancière par nécessité, demeurera à jamais liée à la splendeur merveilleuse des paysages où elle a vécu. Depuis l'inquiétude fantaisiste de son enfance, confondue à l'impétueuse féerie des beautés du nord, elle a rencontré la douce et sereine poésie, dans l'enchantement d'un grand fleuve et de ses îles. (GGR)

Nous sommes encore à la troisième minute. Un fondu enchaîné fait doucement basculer l'image d'une ferme au bord du Chenal du Moine vers le confort d'un salon, où deux personnages sont en train de s'installer. Par la simplicité du décor, la mise en scène se place dès lors du côté de l'intime. Avec un léger travelling, la caméra s'approche doucement des deux intervenants en question : ce sont Germaine Guèvremont et son intervieweur, Gérard Pelletier. À un premier niveau narratif, le film de Patry choisit la forme de l'entretien filmé, où l'écrivaine est encouragée à développer la genèse, les personnages et les enjeux de son œuvre. Mais ce dispositif linéaire est rapidement entrecoupé d'images, de voix et d'une musique, toutes éminemment poétiques, qui rythment les propos de la romancière, en laissant entrevoir au spectateur tout le « petit monde » qui l'habite. Le procédé est construit ainsi : tandis que l'interviewée revient *prosaïquement* sur certains anecdotes et épisodes marquants de sa carrière d'écrivaine, s'instaure parallèlement un mode de discours ouvertement *poétique* qui, par la beauté des images et des sons, offre sincérité et émotion aux propos échangés. Par le brio technique de l'équipe onéfiennne, l'univers de Germaine Guèvremont s'illustre d'emblée sous nos yeux d'une manière poétique.

Comme le veut le contexte de production dans lequel est produit *Germaine Guèvremont, romancière*, Gérard Pelletier insiste largement sur la question des lieux. Nous l'avons noté, le film de Patry s'inscrit dans la série onéfiennne « Profils et paysages », moment-clé de l'histoire du documentaire au Québec⁹. Plaçant l'échange entre la romancière et son interlocuteur dans un riche imaginaire poétique, le dispositif narratif mis en œuvre dès le début du film s'accorde parfaitement avec le principe général de la série, résumé ici par son directeur, Forest : « Les films de cette série se proposent de dessiner le “profil” de personnalités marquantes dans notre milieu et d'aller, par la caméra, à la recherche de “paysages” géographiques, sociaux, intellectuels... ou simplement humains, qu'ils habitent¹⁰. » Par l'insistance avec laquelle son écriture investit et s'orchestre autour d'un lieu précis, Guèvremont s'impose comme une figure dominante de la série. De tous les documentaires produits dans le cadre de « Profils et paysages », *Germaine Guèvremont, romancière* est en effet celui qui atteint le plus *naturellement* le but visé par les créateurs de la série : il est l'exemple même de l'adéquation d'un créateur et de son milieu.

9. Voir Yves Lever, *Le cinéma de la Révolution tranquille. De Panoramique à Valérie*, Montréal, Yves Lever, 1991.

10. Pierre Véronneau, « La série “Profil et paysages” (1958-1959) », *Les dossiers de la cinématèque*, n° 17, 1987, p. 36.



Ill. 1-2. *Germaine Guèvremont, romancière*

En montrant Guèvremont et Pelletier en train de se préparer pour l'entretien, Patry privilégie une mise en scène de l'intime.

Mais n'est-ce pas là une lecture trop réductrice ? L'accord entre le portrait de Patry et le dispositif biographique « transparent » visé par la série est-il à ce point incontestable ? Commençons par rappeler qu'il s'agit de l'interprétation dominante qui a été faite du film. Dans leur *Dictionnaire du cinéma québécois*, Michel Coulombe et Marcel Jean présentent *Germaine Guèvremont, romancière* comme « un portrait classique d'écrivain dont les qualités cinématographiques sont appréciables¹¹ ». De même, l'historien Yves Lever va dans ce sens lorsqu'il écrit les lignes suivantes :

11. Michel Coulombe et Marcel Jean, *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 2006, p. 568.

[Les œuvres de Germaine Guèvremont], toutes tournées vers la description du Québec paysan traditionnel, n'offrent guère d'intérêt pour la nouvelle société en train d'émerger. Surtout que le réalisateur et le chercheur-interlocuteur cherchent à s'effacer complètement pour se mettre au service de la romancière. [...] Pour le reste [...], ce film s'apparente aux produits célébrant la mystique duplessiste de la noblesse paysanne et la soumission à la « terre souveraine »¹².

Or, est-il vraiment impossible d'aller à contre-courant de cette lecture, qui assimile le film à une forme de conformisme, pour voir si *Germaine Guèvremont, romancière* ne raconte pas aussi autre chose, si le portrait de l'écrivaine ne cache pas quelques éléments ambigus? Et si ce documentaire ne reposait pas seulement sur l'édification et la « mêmété », mais sur la manifestation souterraine de l'altérité, enjeu d'ailleurs très présent dans l'œuvre de Guèvremont?

Deuil antérieur et hors champ de l'altérité

Un des principaux sujets de l'entrevue entre Guèvremont et Pelletier est celui du passage de l'écriture journalistique à l'écriture de fiction. L'autrice en profite pour souligner l'importance de l'observation dans la fabrique de son écriture, peu importe le registre : « Je suis en face d'un petit monde et je le regarde vivre. Je l'exprime, j'exprime ce que j'en ressens en moi » (*GGR*). Mais ce n'est là qu'un côté de la médaille : dans une logique dramatique, l'observation doit faire place au *bouleversement*. « Et j'ai pensé à ce qui arriverait si un étranger survenait parmi ces gens qui sont si stables et si sécuritaires : c'est le "Grand Dérangement" » (*GGR*), dit Guèvremont pour expliquer un second passage, celui du recueil au roman. Bien que le lien puisse paraître ténu, l'utilisation de cette expression ne peut que renvoyer à la déportation des Acadiens, surtout si l'on se rappelle que Forest, qui a supervisé tous les documentaires de « Profils et paysages », est une figure éminente de la culture acadienne (et qu'à la même époque il réalisait des films sur le sujet¹³). Le cinéma étant une création collective, il ne faut pas écarter la possibilité que le producteur soit intervenu dans la réalisation de l'entrevue, pour ajouter un champ interprétatif autre aux propos de l'écrivaine.

Même si Pelletier ne s'y arrête pas, il n'est pas impossible de croire que la romancière livre ici une « clé » de son œuvre, associant le destin de son personnage avec un moment névralgique de l'histoire canadienne. D'ailleurs, cette image de la fuite potentialise les propos tenus par la romancière. Revenant sur la genèse de l'œuvre, elle mentionne qu'elle a choisi de commencer par la fin¹⁴, c'est-à-dire par l'écriture du départ du Survenant, et non par son arrivée chez les Beauchemin. Dans sa genèse, le personnage n'est donc pas associé à une

12. Yves Lever, « Germaine Guèvremont, romancière », *Le site Web d'Yves Lever* [En ligne], consulté le 28 mars 2019, URL : <http://pages.videotron.com/lever/Films/Germaine.html>.

13. *Les aboiteaux* (coréalisé avec Roger Blais, 1955), *Pêcheurs de Pomcoup* (1956), *Les Acadiens de la dispersion* (1968), *Acadie libre* (1969).

14. Jouons donc le jeu de la croire, même si l'on sait que les propos de Guèvremont sur ce sujet ne sont pas toujours exacts...

origine, mais plutôt à la *fin* d'un monde¹⁵. Ce qui, dans une optique réaliste — voire naturaliste —, semble intéresser Guèvremont, c'est la réaction de ses personnages et de son petit monde face à ce départ, vécu par tous comme une lourde perte. La problématique de la « survenance », centrale dans l'œuvre, est présentée par l'écrivaine comme s'inscrivant d'emblée dans un imaginaire du manque : la perte est première, la rencontre est seconde. Voilà, peut-être, la raison du sentiment d'étrangeté qui s'empare des Beauchemin avec l'arrivée du Survenant : avant même sa première apparition, le Survenant est *déjà parti* — étant *déjà ailleurs*, sa présence repose sur du temps emprunté. Antérieur, *structurant*, le deuil de son départ préexiste génétiquement à son entrée en scène. Reste maintenant à voir si, par sa fabrique, *Germaine Guèvremont, romancière* soutient aussi une telle lecture de l'œuvre, d'abord suggérée par l'autrice elle-même. Portrait littéraire sur la beauté des paysages et le bonheur d'être chez soi, *Germaine Guèvremont, romancière* serait-il également — et même essentiellement — un film sur l'altérité, le deuil et la disparition ?



Ill. 3-5. *Germaine Guèvremont, romancière*
Ainsi se fait l'entrée dans l'imaginaire de l'autrice.

« La vie ne serait pas la vie si un malheur était triste du commencement à la fin et une joie gaie, d'un bout à l'autre. Au milieu d'un bonheur, le gnome du chagrin trouve le tour de sonner le tocsin et le diabolotin du rire veille au chevet

15. Il est vrai, cette fin est toutefois relative, puisque le roman se termine aussi par une forme de recommencement, mais de recommencement « fêlé », par le mariage de Didace et de l'Acayenne.

de la peine pour mettre en branle la folie de ses grelots » (GGR). Dans une partie que l'on pourrait qualifier de « prologue », avant le générique d'ouverture et la lecture des phrases, déjà citées, de Pinsonneault, c'est par ces mots que commence *Germaine Guèvremont, romancière*. Lorsqu'on les entend, on voit l'écrivaine installée à sa table de travail, qui donne sur le Chenal du Moine. Elle est filmée en légère contre-plongée, pensive, comme si elle écoutait le fruit de son travail. Puis, par un fondu enchaîné — figure stylistique dominante du film —, nous arrivons au milieu du chenal, sur l'onde duquel apparaîtra le titre du documentaire. Littéralement, ce fondu enchaîné amène le spectateur « dans la tête » de l'autrice, afin de le faire pénétrer les paysages de son monde intérieur. On passe de la romancière en train d'écrire au résultat de son travail.

Le texte lu est un passage de la nouvelle « Un malheur », écrite près de vingt ans plus tôt et publiée dans le recueil *En pleine terre*. Dans le contexte biographique du portrait filmique, ce texte est tout sauf anodin ; symptomatique, et placé en ouverture du récit — de manière plus ou moins voilée —, il encourage même une nouvelle interprétation du documentaire. En effet, que raconte « Un malheur », sinon la disparition tragique d'un enfant, le jeune Éphrem Beauchemin, mort noyé par un beau jour d'été ? Toutefois, le passage cité en ouverture de *Germaine Guèvremont, romancière* ne concerne pas l'action ou la situation de la nouvelle, ni les sentiments de deuil et d'incompréhension que ce texte décrit, mais un moment relativement abstrait et autonome. À moins de connaître le texte — ce qui n'était sans doute pas le cas du spectateur ordinaire de *Germaine Guèvremont, romancière* lors de sa première diffusion —, cet extrait ne laisse pas deviner la vraie nature de ce qui est raconté, puisqu'il s'agit essentiellement d'un commentaire non figuratif. Patry ajoute ainsi un niveau de complexité à son film-portrait, en y insérant une figure qui n'est pas sans rappeler une anamorphose : la voix *off* vient courber le lisse de l'image, pour y induire un sens caché. Dans cette ouverture sur l'univers et sur la vie d'une écrivaine, la narration renvoie à une histoire — et à une mort — qui est susceptible de rester dans l'ombre pour le spectateur.

Aussi, comme l'indiquent Lori Saint-Martin et David Décarie dans leur édition critique, la noyade d'Éphrem est un événement fondateur qui a des répercussions sur l'ensemble de l'œuvre de Guèvremont, par exemple avec la perte du canot de chasse de Didace dans *Le Survenant*. Il s'agit d'un motif englobant, qui dit quelque chose de la totalité de l'œuvre. Comme on peut le lire dans leur présentation du premier volume du *Cycle du Survenant* :

La mort occupe une place importante dans *En pleine terre* puisque quatre des quatorze nouvelles qui traitent des Beauchemin y sont consacrées : « Un malheur », « Vers l'automne », « L'Ange à Defroi » et « Un petit Noël ». La lecture de celles-ci est capitale pour la compréhension d'une scène clé du roman *Le Survenant* : la disparition du canot¹⁶.

16. Germaine Guèvremont, *Le cycle du Survenant I. En pleine terre et autres textes*, éd. David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2017, p. 50.

Or, que nous donne justement à « voir » *Germaine Guèvremont, romancière* à ce moment du prologue, sinon, précisément, une embarcation *invisible* (celle sur laquelle est placée la caméra)? Le procédé n'est pas simple: Patry choisit comme porte d'entrée des « paysages intérieurs » de la romancière un passage abstrait et non narratif qui forme le cœur d'une nouvelle sur la mort mystérieuse d'un enfant, dont la perte — anticipant entre autres le départ du Survenant, nouveau membre d'une tribu endeuillée — laissera un souvenir indélébile sur la pauvre famille Beauchemin. Plus encore, la première vision qui nous amène dans l'univers mental de Guèvremont est un plan sur l'eau, filmé à l'aide d'un bateau invisible qui, indirectement, peut évoquer l'embarcation non moins mystérieusement perdue par Didace dans *Le Survenant*. D'abord poétique et sereine, l'ouverture de *Germaine Guèvremont, romancière* devient à proprement parler *inquiétante* — non par ce qu'elle montre, mais par ce qu'elle cache. Filmer la vie se fait au prix d'une mort cachée dans le creux des images.



Ill. 6. *Germaine Guèvremont, romancière*
 Cette image peut faire songer à au moins deux morts.

Un tel dispositif invite à revisiter le jugement que l'on porte sur le film de Patry, qui ne se réduit pas à un documentaire « transparent » sur une écrivaine consacrée dont il faut glorifier l'aura. Au contraire, par un jeu entre la voix et l'image, la mise en scène travaille la notion de hors champ, avec tout ce qu'elle comporte de mystérieux et même de troublant. Ce qui se dissimule dans les marges et les replis de l'image, ce sont bien les disparitions d'Éphrem et du canot de Didace. La description d'un « Québec paysan traditionnel », telle que proposée par Lever dans sa lecture du documentaire, se trouve dès son ouverture hantée par une série de fantômes. L'édification de la romancière qui se souvient de son œuvre va de pair avec une suspicion progressive face aux

paroles et aux images, ce qui redouble l'intérêt de la démarche biographique. Selon cette lecture, *Germaine Guèvremont, romancière* ne fait pas que canoniser le petit monde d'une écrivaine nationale ; par un jeu plus subtil avec les signes et les non-dits, il rend possible une relecture active de l'œuvre qui en montre du même coup la force poétique et la part d'altérité. Plutôt que de seulement contextualiser l'œuvre, le documentaire propose de la performer et d'en traduire les enjeux par des effets proprement cinématographiques.

L'altérité retrouvée ou la survivance médiatique d'un mythe littéraire

Un dernier élément peut à bon droit intéresser le spectateur contemporain dans *Germaine Guèvremont, romancière* : la présence des extraits du téléroman *Le Survenant* et, plus précisément, la nature des séquences retenues.

Il faut d'abord remettre quelques éléments dans leur contexte d'origine¹⁷. La fin des années 1950 représente un moment important de l'histoire des médias au Québec, puisqu'il s'agit des grands débuts de la fiction télévisuelle. En particulier, on assiste à un certain âge d'or du téléroman, forme qui sera encore dominante jusqu'aux années 1980. La littérature est centrale dans cette instauration d'une télévision nationale, puisqu'elle est la source première des fictions téléromanesques de l'époque : *La famille Plouffe* (1953-1959), le cycle du *Survenant* (1954-1960) et *Les belles histoires des pays d'en haut* (1956-1970). Cette rencontre intermédiaire entre la littérature et la télévision fait d'ailleurs suite à celle, déterminante pour la culture canadienne-française des années 1930 et 1940, entre la littérature et la radio. Comptant parmi les grands succès populaires et critiques de cette époque, le cycle du *Survenant* contribuera aussi à donner une seconde — voire une troisième — vie à une œuvre littéraire publiée plus de dix ans plus tôt.

Comme le souligne Yves Picard dans sa thèse sur la télévision québécoise¹⁸, cet âge d'or du téléroman dans lequel s'inscrit le cycle du *Survenant* incarne le sommet du paradigme de la « télé-oralité », c'est-à-dire d'une esthétique télévisuelle où l'image, généralement fixe, est au service de la parole. Au Québec, nous disons bien « écouter la télé », preuve de la survivance de cet imaginaire dont Picard décrit l'évolution, en insistant sur la place de l'œuvre médiatique de Guèvremont :

17. Sur le corpus radiophonique et téléromanesque québécois, de même que sur l'intermédialité radiophonique et télévisuelle, voir entre autres Pierre Pagé et Renée Legris, *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, Montréal, Fides, coll. « Archives québécoises de la radio et de la télévision », 1975 ; Christine Eddie, « Quand le texte de télévision devient livre », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 14, 1979, p. 29-31 ; James Herlan, *Le Survenant de Germaine Guèvremont : une étude comparative du roman et du radioroman*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1980 ; Jean Ungaro, « De la radio à la télévision : un art de la conversation », *MédiaMorphoses*, n° 7, 2003, p. 24-30 ; Denis Monière et Florian Sauvageau, *La télévision de Radio-Canada et l'évolution de la conscience politique au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2012 ; Renée Legris, *Le téléroman québécois (1953-2008)*, Québec, Septentrion, 2013.

18. Voir Yves Picard, *De la télé-oralité à la télé-visualité. Évolution de la fiction télévisuelle québécoise (1953-2012)*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2013.

Dans *Le Survenant*, on croirait les micros plus importants que les caméras. L'esthétique s'y résume à capter la performance en une prise, parce qu'il y a le direct et le gain d'effet de réel, qui résulte de l'interaction théâtrale. Ensuite, l'oralité s'avère au centre des préoccupations diégétiques. Le protagoniste, qui fait retour dans le lieu, refuse de dire ce qu'il a vécu au cours de son voyage. La visualité est ainsi doublement pendue aux lèvres de l'oralité. Non seulement, le public tend l'oreille, comme à l'habitude, mais les personnages s'avèrent à l'affût de la profération des mots¹⁹.

Selon l'auteur, la fiction télévisuelle de *Le Survenant* s'inscrit donc dans la mythologie de l'altérité que véhicule de manière générale l'œuvre de Guèvremont. En raison de la nature du média, le téléroman travaille cette altérité à partir de l'oralité, qui devient ici l'objet d'une non-communication relativement frustrante pour le spectateur. Fréquemment questionné sur les qualités de ce « vaste monde » qu'il a maintes fois parcouru, le Survenant se lance dans d'éloquentes tirades, qui ne donneront cependant lieu à aucune actualisation visuelle, faute de moyens techniques²⁰. De façon complémentaire à ce que nous avons vu avec notre analyse de l'ouverture de *Germaine Guèvremont, romancière*, l'altérité demeure dans l'indicible et l'invisible du hors champ. Peu importe le média qui la supporte, il s'agit d'une constante de l'œuvre de Guèvremont.

Aussi Patry, pour son film-portrait, va-t-il réemployer certains extraits du téléroman, afin de donner vie aux personnages évoqués par la romancière dans son échange avec Pelletier. Tandis que Guèvremont propose une description de ses personnages, un fondu enchaîné nous plonge systématiquement dans une scène du téléroman, où les qualités premières de ceux-ci sont mises à l'avant-plan. Or, les propos de Picard sur les orientations générales de la fiction télévisuelle des années 1950 sont explicitement contredits par ces extraits, qui proviennent d'épisodes dont les autres séquences ont été perdues : dans ces « illustrations », la caméra est toujours en mouvement. Nous sommes loin de la fixité des conversations de studio, mais, au contraire, dans un rapport actif à l'image, où la caméra participe à l'écriture de l'action. Dans ces extraits qui contredisent l'hypothèse d'un dictat de l'oralité et d'un « degré zéro » de la mise en scène, on assiste en effet à des scènes d'extérieur, à un long travelling ainsi qu'à des séquences muettes dont l'intérêt est proprement *visuel*. L'exemple le plus évocateur de cette poétique est sans doute la longue séquence, filmée avec un téléobjectif et à travers les arbres, où Didace et le Survenant descendent un chenal en canot, les corps étant captés de loin et entrevus à travers leur mouvement. Par la nature inattendue de ces extraits, *Germaine Guèvremont, romancière* véhicule à nouveau une forme d'altérité : après le spectre d'Éphrem qui plane sur l'ouverture du récit, ce film-portrait — finalement davantage retors que transparent ou conformiste — permet au spectateur contemporain de pénétrer dans un nouveau pan de notre mémoire

19. Yves Picard, *De la télé-oralité à la télé-visualité*, ouvr. cité, p. 124.

20. Notons que ce ne serait évidemment pas le cas dans une série contemporaine, où le régime de la monstration primerait sur celui de l'oralité.



Ill. 7. *Germaine Guèvremont, romancière*

Par sa mise en scène et son contexte, cette image montre la forêt qui se cache derrière l'arbre de la mémoire « officielle » d'une œuvre ou d'un mythe.

télévisuelle, en faisant émerger le mouvement de l'immobilité et en redonnant sa place au silence.

Portrait intimiste et humain d'une grande écrivaine qui fait retour sur son œuvre, *Germaine Guèvremont, romancière* témoigne aussi du rapport d'étrangeté que nous entretenons avec notre propre mémoire et avec notre propre quotidien, à commencer par celui, expérimenté par tous, de nos médias, dont il faut apprendre à « brosser l'histoire à rebrousse-poil²¹ ».

21. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Ceuvres III*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 433.

Le radiroman, un genre polyphonique ?
L'écho des voix paysannes
dans le radiroman *Le Survenant*

Rosemarie Fournier-Guillemette
Université du Québec à Montréal

Le radiroman *Le Survenant* est une œuvre colossale aux multiples facettes, dont il ne nous reste malheureusement que la trace écrite des tapuscrits préservés par son autrice. Présent à l'antenne pendant de nombreuses années, il a marqué l'imaginaire de toute une génération. Cette œuvre radiophonique, qui a bénéficié de deux diffusions, est constituée de centaines de courts épisodes d'une quinzaine de minutes, présentés les jours de semaine, du lundi au vendredi. La première diffusion, qui comprend 585 épisodes, a eu lieu du 10 novembre 1952 au 6 mai 1955 et la seconde diffusion, d'au moins 475 épisodes, a été présentée du 24 septembre 1962 au 14 mai 1965. Si, dans la première saison, on suit plus ou moins le schéma narratif du roman homonyme, les saisons suivantes sortent progressivement de ce cadre et les personnages, les lieux explorés et les intrigues se multiplient et s'approfondissent.

Devant l'immensité de cette œuvre, le concept de polyphonie tel qu'élaboré par Mikhaïl Bakhtine¹ semble des plus pertinents pour aborder sa structure et sa représentation du réel. Le théoricien russe soutient en effet que le foisonnement des voix dans le roman — qui s'expriment entre autres à travers les personnages, les discours populaires et institutionnels, ainsi que les intertextes —, n'est pas qu'une cacophonie, car à travers cette multitude de voix se réfracte celle de l'auteur ou de l'autrice. D'ailleurs, le genre radiophonique présente des caractéristiques qui amplifient sa polyphonie, comme la présence d'effets sonores, plus immersifs qu'une longue description, ainsi que celle de la texture vocale des acteurs et actrices qui campent les personnages. Malheureusement, *Le Survenant* étant diffusé en direct, sans enregistrement, aucune archive audio

1. Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1978], trad. du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1987.

ne semble subsister de cette œuvre telle qu'elle a été jouée. Je montrerai que le portrait que brosse Guèvremont de la vie agricole à l'aube de la modernité dépasse par son envergure le simple drame familial; les contraintes réalistes auxquelles elle s'astreint témoignent plutôt de son adhésion à une approche ethnographique, qui a pour visée d'illustrer avec exactitude les habitudes de vie et les préoccupations d'un groupe précis d'individus à une époque donnée.

Un monde riche et minutieusement ficelé

La présence d'une grande galerie de personnages implique, dans une œuvre bien tournée, la coexistence de différents idiolectes, ou manières de parler propres. À cet égard, le travail de Guèvremont est remarquable. Notamment, les jurons associés aux différents personnages permettent de les identifier facilement. Ainsi, Didace Beauchemin s'écrie régulièrement « Race de monde! », son fils Amable Beauchemin, lui, ponctue ses discussions de « Ça vient d's'éteindre! », Jacob Salvail est connu pour son « Oui mossieu oui! », et sa fille Bedette a son « Oh my! », alors que les autres femmes disent le plus souvent « Mon doux! ». Toutefois, le plus connu est certainement celui du Survenant, le fameux « Nèveurmagne! », déformation du *never mind* anglais. Ces repères, à l'instar des procédés que nous examinerons plus loin, permettent aux auditeurs de se situer très rapidement dans l'action, même s'ils ont manqué les premières minutes de l'épisode, souvent plus descriptives.

De Beau-Blanc, l'illettré venu des terres marécageuses et inhospitalières du bout du chemin du Chenal du Moine, au brigadier Latraverse, notable de Montréal qui vient passer ses vacances dans les eaux giboyeuses de l'archipel du lac Saint-Pierre, Guèvremont met en scène dans son radioroman tout un spectre de niveaux de langue et de sociolectes. Par exemple, elle donne aux habitants du Chenal du Moine certaines expressions bien à eux, notamment l'habitude de prononcer « chenail » au lieu de « chenal », règle qu'elle respecte tout au long de l'œuvre. De même, elle enjoint les acteurs à prononcer d'une certaine manière le mot « Noël » : « *Requête spéciale à tous les artistes, sauf à madame Desgroseillers et au docteur, ces gens super-distingués de Sorel: dire no-el, à pleine bouche, et non pas na-elle... Ils sont du Chenail du Moine!* » L'Acayenne a elle aussi son accent et son vocabulaire, notamment marqués par son usage des mots « greyer », « chavirer », « mener ma barque », « re-gârd » pour « regard », « avé » pour « avec », « ban » pour « bien », alors que les habitants du Chenal du Moine disent généralement « ben », etc. Les indications sur la prononciation des mots sont d'ailleurs fréquentes, ce qui témoigne de l'engagement de l'autrice dans son entreprise ethnographique.

Discours religieux

Les discours sociaux et institutionnels, qui marquent la polyphonie, sont bien sûr nombreux dans *Le Survenant* — le plus connu étant certainement

2. Germaine Guèvremont, « Épisode 491 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 27 décembre 1954.

l'idéologie du retour à la terre, le travail de l'habitant se retrouvant alors perçu comme le plus noble. C'est une lecture déjà bien établie de l'œuvre de Guèvremont, dans toutes ses déclinaisons. Il y en a toutefois bien d'autres, dont le discours religieux, très présent dans le radiroman. Par exemple, l'oraison d'Angéline qui figure dans l'épisode 160³ contient une partie de la litanie traditionnelle catholique, telle qu'on l'entendait d'ailleurs tous les soirs à la radio publique à l'époque de la diffusion du radiroman (de 1951 à 1970) :

ANGÉLINE Vierge Marie, reine des cieus, assise en pleine gloire de Dieu le Père Tout-Puissant... faudra pas m'en vouloir si c'est pas vous que j'viens prier à soir, mais Notre-Dame des Sept-Douleurs, le cœur transpercé de sept glaives. *Stop*. C'est pas monde, bonne sainte Dame, tout ce que j'aurais à vous dire. D'abord (*stop*) c't'affaissement que je ressens des pieds à la tête depuis quèque temps qui m'fait prendre mon ouvrage en aversion. Ah! c'pas de ce que j'néglige rien. Mais j'suis sans-cœur à l'ouvrage. Aidez-moi à redevenir comme avant⁴.

Les homélies du curé de Sainte-Anne-de-Sorel sont aussi ponctuellement incluses dans le radiroman, comme dans l'épisode 56, où le religieux tente à mots couverts de modérer la xénophobie de ses ouailles envers le Survenant et l'Acayenne. Le curé introduit même parfois des citations bibliques, comme dans cet extrait tiré de l'épisode 16, où on retrouve trois couches de discours : les répliques d'Amable et de Phonsine (qui bavardent effrontément pendant le sermon et décrivent les interactions entre les fidèles), les propos du curé et les citations bibliques, placées entre guillemets. Voici l'extrait en question :

CURÉ *Orgue.* ^{FI} ... Premier dimanche de l'avent. « En ce temps-là Jésus dit à ses disciples... (*toux dans l'assistance*) ... il y aura des signes dans le soleil, la lune et les étoiles; et, sur la terre, détresse des nations, à cause du bruit confus de la mer et des flots. » *S'interrompant*. Il n'y a pas de raison pour qu'il y en ait parmi vous qui restent debout en arrière. Veuillez vous approcher et prendre place dans les bancs qui ne sont pas occupés, entièrement ou en partie.

PHONSINE *Voix basse.* Regarde-moi don qui c'est qui ressous dans la grand' allée!

AMABLE Pas le Survenant? Ben oui! Ça prend-ti un bougre d'effronté d'arriver le sermon commencé, dans la grand' allée.

PHONSINE Mais c'est mossieu le curé qui lui a dit d'avancer.

AMABLE Il aurait pu prendre une place plus en arrière, au lieu de s'en aller drette en avant.

CURÉ « Et alors ils verront le Fils de l'homme venant sur une nuée avec une grande puissance et une grande majesté. Mais

3. Le texte rappelle d'ailleurs la nouvelle « Sa prière », incluse dans *En pleine terre* dès la première édition (1942).

4. Germaine Guèvremont, « Épisode 160 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 8 mai 1963.

lorsque ces choses commenceront à arriver, regardez et levez vos têtes... »

AMABLE	<i>Voix basse.</i> Tout le monde a les yeux sur lui, mal habillé comme il est. On va passer pour des vrais foins.
PHONSINE	Ton père a pas l'air de s'apercevoir de rien.
AMABLE	Il cogne des clous. Il dort comme un bon.
CURÉ	« Voyez le figuier et les autres arbres : quand ils commencent à pousser, vous reconnaissez que l'été est proche. »
AMABLE	Comment c'est que tu penses qu'il s'est rendu icitte ?
PHONSINE	À cheval, tiens. Il a demandé à ton père la permission de sortir le poulain pour y faire prendre l'air. Il est pas tout échevelé pour rien.
AMABLE	Il aurait pu au moins se donner un coup de peigne pour lisser ses grands cheveux rouges.
PHONSINE	C'empêche pas que Bernadette Salvail le perd pas des yeux !
CURÉ	« Le ciel et la terre passeront, mais mes paroles ne passeront point. » [Luc 21.25] ⁵ .

Le choix de ce passage, tiré de l'évangile selon Luc, porte ironiquement sur la postérité de la parole du Christ, que les fidèles présents n'écoutent pas, occupés qu'ils sont à dormir, à s'observer mutuellement et à médire. Ainsi, Guèvremont illustre un certain clivage entre les paroissiens et leur curé, qui ne parvient pas, par ses gestes ou par ses paroles, à attirer l'attention de ses ouailles sur la parole divine ; l'Église perd du prestige, et un discours mondain et critique interrompt, voire efface la parole du clerc. Le ton de la conversation entre Phonsine et Amable contraste fortement avec le profond recueillement qui caractérise la prière d'Angéline, révélant peut-être chez l'autrice une préférence pour une spiritualité intimiste.

Intertextes et intermédialités

Outre ces éléments discursifs — idiolectes, sociolectes et discours institutionnels —, le radiroman est d'une grande richesse intertextuelle et intermédiale. Déjà, les nouvelles d'*En pleine terre* et les romans qui ont suivi intégraient des chansons traditionnelles aux textes, mais, lorsque Guèvremont transpose ses personnages dans le médium de la radio, son intertextualité devient beaucoup plus éclatée et multiforme. Par exemple, dès le huitième épisode, on retrouve des citations du récit *Geneviève de Brabant*, dans la version du chanoine Schmid :

ANGÉLINA	<i>Thème.</i> « Hélas ! dit-elle, pauvre brebis » ...
DAVID	Tu te trompes, Angéline. T'étais rendue plus loin que ça.
ANGÉLINA	J'avais pourtant marqué la place, dimanche passé.
DAVID	Continue !
ANGÉLINA	« Que ne vis-tu encore ! avec quel soin je te nourrirais et quelle joie tu ferais à Bénoni ! »

5. Germaine Guèvremont, « Épisode 16 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 15 octobre 1962.

- DAVID Ça c'est quand la brebis est morte, dévorée par un loup. Tu l'as déjà lu !
- ANGÉLINA *Avec un doux reproche.* Non, mon père, c'est parce que vous savez l'histoire. Ça fait trois fois que je vous la lis.
- DAVID J'la trouve de plus en plus belle à tout coup. Après.
- ANGÉLINA « Peut-être faisait-elle partie des nombreux troupeaux de mon mari ? Mais que vois-je ? Voici la marque de nos bergeries⁶ ! »

Il est à noter que Geneviève de Brabant, figure relativement importante de la religion catholique, a fait l'objet de plusieurs mises en récit au XIX^e siècle, dont un opéra-bouffe d'Offenbach, créé en 1859. L'héroïne du Moyen Âge, qui est célébrée pour sa foi et sa loyauté envers son époux, entretient un rapport particulier avec la nature et avec les animaux, qui prennent soin d'elle et de son bébé lorsqu'elle se réfugie dans la forêt. La version de Schmid, qui est citée par Angéline, correspond mot pour mot à celle publiée à cette époque à Tournai, chez Casterman, dans une traduction d'Henri Van Looy. Le récit est souvent mentionné lorsqu'il est question d'Angéline et de sa piété, quoique Beau-Blanc en déforme le titre pour *Jeune Vierge de Brabant* (épisode 325, 12 octobre 1964). Outre le récit de Schmid, on ne retrouve qu'un seul autre objet proprement littéraire au Chenal du Moine, soit le petit livre de poésie que le Survenant a toujours sur lui, et dont il lit des passages à Marie-Ange pour la désennuyer de son lit de convalescence, ce à quoi il échoue, comme on le constate dans l'exemple ci-dessous :

- SURVENANT *Toussote puis lit.* « Alors je l'emmènerai, sans façon voyager
Elle fut la brebis et je fus le berger
Qui devait lui trouver une fraîche pâture... »
Musique. Comment trouves-tu ça, P'tite-Ange ?
- ANGE *Endormie.* J'aimerais mieux une histoire d'amour... *Le Survenant rit*⁷.

Le poème cité existe bel et bien, et est tiré du recueil intitulé *Petits chagrins* (1894) de Maurice Vaucaire, poète et chansonnier du tournant du siècle. Si les personnages placent parfois les deux livres en opposition — notamment le Survenant, qui affiche un certain mépris pour l'ouvrage moralisateur d'Angéline —, la pratique de la lecture est dans les deux cas marquée par le plaisir⁸. Ce renversement montre bien la manière dont le point de vue de l'autrice — ici sur la valeur de la lecture — peut s'imposer malgré la cohabitation de discours disparates. En faisant s'équivaloir les deux lectures mentionnées, Guèvremont parvient partiellement à désactiver le snobisme du Survenant.

D'autres références, bibliques ou classiques, trouvent leur chemin jusqu'aux auditeurs par la voix des personnages les plus « cultivés », comme

6. Germaine Guèvremont, « Épisode 8 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 3 octobre 1962.
7. Germaine Guèvremont, « Épisode 84 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 21 janvier 1963.
8. Et par la présence d'une brebis, symbole chrétien.

le curé ou le docteur Desgroseillers et, surtout, le Survenant, qu'on pourrait presque accuser de vantardise :

SURVENANT J'sais, j'sais. *Chantonne*. « Ils moissonnent dans l'allégresse... c'est qu'ils ont semé dans les pleurs... » [« Chantons les combats et la gloire », cantique catholique]⁹.

SURVENANT « Que les saints acclament le Seigneur, c'est aux âmes droites de chanter ses louanges. » Je chanterai ses louanges à ma manière. [psaume, source inconnue]¹⁰.

SURVENANT « L'heure vient où tous ceux qui sont dans les tombeaux... » [Jean 5.28]¹¹.

CURÉ À tantôt, père Didace. Amable et Didace sortent. *Porte*. Êtes-vous toujours... « l'homme de la nature » ? [épitaphe de Rousseau]

SURVENANT Et « le plus infortuné des humains », pour vous servir, monsieur le curé. [*Philippiques*, Cicéron]¹².

DOCTEUR Comme dit Molière : « Il est avec le ciel des accommodements ». [*Tartuffe*, Molière]¹³.

SURVENANT La vraie pêche miraculeuse ! *Stop*. *Récite*. « Or quand Jésus eut fini de parler, il dit à Simon : « Avance en pleine eau et jette tes filets pour pêcher » ». [Luc 5.4]¹⁴.

Ainsi, le Survenant multiplie les citations bibliques et va même jusqu'à plaisamment échanger en faisant des allusions doctes à des auteurs comme Cicéron et Rousseau. Le docteur Desgroseillers, de son côté, cite Molière, quoique de manière déformée, puisque l'original se lit plutôt ainsi : « Le ciel défend, de vrai, certains contentements ; / Mais on trouve avec lui des accommodements. » Le recours à ce type de citations laisse deviner un besoin de reconnaissance pour nos rhéteurs, qui citent pour se détacher du commun des habitants du Chenal du Moine et s'apprécier entre gens « renseignés » ; l'effet se répercute aussi sur l'autrice, qui se légitime de la même manière auprès de son public.

Certains discours populaires s'insèrent aussi dans le texte par le biais de l'intertextualité. Par exemple, le discours journalistique fait parfois irruption dans la discussion entre les personnages, qui font souvent la lecture en

9. Germaine Guèvremont, « Épisode 29 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 1 novembre 1962.

10. Germaine Guèvremont, « Épisode 29 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 1^{er} novembre 1962.

11. Germaine Guèvremont, « Épisode 30 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 2 novembre 1962.

12. Germaine Guèvremont, « Épisode 33 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 7 novembre 1962.

13. Germaine Guèvremont, « Épisode 132 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 28 mars 1963.

14. Germaine Guèvremont, « Épisode 138 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 5 avril 1963.

commun. Aussi, Phonsine, qui trouve un jour un article sur un mystérieux aventurier disparu, Eric A. MacDonald, dans lequel elle croit reconnaître le Survenant, s'empresse de le lire à Amable :

- AMABLE Lis. Ça t'avient mieux qu'à moi.
- PHONSINE «Eric A. MacDonald serait-il dans vos parages? Eric MacDonald est un jeune Écossais qui a entrepris de faire le tour du monde, pour une gageure de cinq mille dollars.»
- AMABLE Cinq mille dollars. Faut être foin à lier pour écouter des chimères semblables.
- PHONSINE «Une des conditions du pari est qu'il devait partir sans le sou et ne pas demander l'aumône le long de la route.» Tu vois ben, Amable, que c'est lui. Il fuit l'argent comme la peste.
- AMABLE Bougre d'hypocrite! Visage à deux faces qu'il est! Pas aimer l'argent.
- PHONSINE J'ai pas fini. «Le globe-trotteur a dû plusieurs fois manger de la viande qui avait complètement ignoré la cuisson.» Tu te rappelles la fois qu'il nous a parlé d'la perdrix aux choux, cuite dans les cendres vives? Il s'formait toute une croûte autour. *Moment.* Tu t'en souviens, Amable¹⁵?

À l'instar du prêche du curé précédemment cité, on retrouve ici plusieurs couches de discours, entre les citations de l'article et les commentaires de Phonsine et Amable. Cette superposition des voix se manifeste à plusieurs reprises car, outre le journal, souvent la *Gazette de Sorel* — bien sûr inspirée du *Courrier de Sorel*, où l'autrice a travaillé¹⁶ —, les personnages lisent et relisent l'*Almanach du peuple*, que Didace achète à chaque année dès sa sortie. Guèvremont nous offre ainsi une savoureuse plongée dans le discours publicitaire du début du xx^e siècle, dans cet extrait où Phonsine croit avoir découvert un remède miracle contre l'incapacité physique générale d'Amable :

- PHONSINE En tout cas, écoute. «Il y avait longtemps que je me traînais.» C'est pour toi, Amable. «Depuis cinq ans, je souffrais de ce beau rhumatisme qui me faisait passer les nuits blanches.» C'pas pour toi.
- AMABLE Qui c'est qui te parle de rhumatisme?
- PHONSINE Attends. «À l'âge de seize ans, je souffrais déjà d'une faiblesse de reins qui me causait d'atroces douleurs.»
- AMABLE C'est moi.
- PHONSINE «Cette maladie ayant été négligée, elle s'aggrave avec le temps. J'endurais beaucoup de mal dans les rognons.»
- AMABLE En plein moi.
- PHONSINE «Je travaillais avec peine.»

15. Germaine Guèvremont, «Épisode 21», *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 22 octobre 1962.

16. Son travail journalistique a été abordé en profondeur par David Décarie et Lori Saint-Martin dans l'édition critique du roman-feuilleton *Tu seras journaliste (Tu seras journaliste et autres œuvres sur le journalisme)*, éd. David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013).

- AMABLE Moi, tout craché.
 PHONSINE «Après douze boîtes de pilules, je me sentis rajeunir. Voilà bientôt quatre mois que je n'en prends pas, et je me sens encore mieux.» Point.
 AMABLE Y a rien pour m'ôter un cataplasme d'la sœur Agnèse¹⁷...

Évidemment, tout le comique de la scène est de voir Amable se reconnaître dans les différents symptômes décrits («C'est moi», «En plein moi»), pour finalement refuser la nouveauté et se tourner vers des remèdes déjà connus. Or, cette scène n'est pas qu'une caricature, car, comme dans le cas de *Geneviève de Brabant* et des poèmes de Vaucaire, la source de Guèvremont est bien réelle. Un coup d'œil aux almanachs du début du siècle montre que ce type de publicité y tenait une grande place : par exemple, la réclame pour les pilules Moro occupe de nombreuses pages dans *L'almanach du peuple* pour l'année 1906¹⁸ et inclut plusieurs témoignages de consommateurs satisfaits ; plus loin, une pharmacie montréalaise propose des emplâtres de la Sœur Agnès, destinés aux «troubles féminins¹⁹».

Parfois, les mécanismes intertextuels se déploient à l'image d'une poupée russe, comme dans ce passage, où le Survenant, qui est resté à la maison pour surveiller le feu et le repas du réveillon, feuillette un vieil almanach, en lit quelques passages, qu'il commente, puis y trouve une lettre écrite par Marie-Amanda et adressée à son époux Ludger avant leur mariage. Le passage se lit comme suit :

SURVENANT *Il bâille.* «21 février dix-huit cent quatre-vingt-dix-neuf. Publication, à Rome, de la lettre de Léon treize condamnant l'américanisme.» Il ferait le saut s'il voyait ce qui se passe de nos jours. «21 novembre dix-huit cent quatre-vingt-dix-neuf. Première apparition d'une voiture automobile dans les rues de Montréal.» Ça dû créer tout un émoi. «30 juillet mil neuf cent un. Arrivée, à Montréal, du vainqueur des concurrents du Tour du Monde. Il a fait le voyage en soixante-quatre jours et quatre heures.» *Feuillets légèrement secoués.* «Les petites vertus et les petits défauts de la jeune fille, au pensionnat et dans sa famille.» Oh my! Comme dirait Bedette. *Il bâille.* S'ils peuvent revenir de la messe de minuit. Tiens, un papier qui est resté dans l'*Almanach! Papier.* «Mon cher Ludgère.» Une lettre! Signée: Marie-Amanda. «Mon cher Ludgère, tu vas trouver ça drôle que je t'écrive sur du papier brouillon. J'avais acheté une belle feuille de papier à lettres, chez les demoiselles Pronovost, à Sorel, avec deux mains en couleur dans le coin, mais Éphrem l'a pris, sans ma permission, pour écrire sa lettre du jour de l'An. Je trouve le temps ben long,

17. Germaine Guèvremont, «Épisode 64», *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 20 décembre 1962.

18. Anonyme, *L'almanach du peuple de la librairie Beauchemin*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1906, p. 44-51.

19. Anonyme, *L'almanach du peuple de la librairie Beauchemin*, ouvr. cité, p. 241.

Ludgère. Des fois, je me demande si je t'attends pas pour rien. Quand c'est que tu vas lâcher d'être navigateur. Si, encore, tu consentais à naviguer à l'eau douce, dans les alentours, mais à l'eau salée, que je sais jamais si tu périras pas, j'aime pas ça. C'est pas une vie. D'abord que t'as pas de chance de devenir pilot branché, t'as autant d'acquêt de revenir vivre par icitte. Je sais ben qu'avant de partir tu m'as dit que tu me laissais ton cœur, mais des fois tu peux... » *Grelots sur la route, qui se rapprochent peu à peu*. Les v'là. J'ai juste le temps de serrer les almanachs et de ranimer le feu. *Tisonnier*²⁰.

Comme pour la prière d'Angéline, le texte de la lettre est fortement inspiré de « La glace marche », nouvelle du recueil *En pleine terre* (1942), d'abord publiée dans la revue *Paysana* sous le titre « Le départ » (1938). De cette manière, même si elle cite parfois les grands auteurs, Guèvremont s'inspire aussi de sa propre production littéraire pour élaborer l'univers de son radiroman. La longue réplique du Survenant est une plongée dans l'histoire populaire, avec les éphémérides d'abord citées, l'article sur la bonne conduite des jeunes filles et la lettre de Marie-Amanda, qui témoigne de pratiques matrimoniales depuis longtemps révolues pour l'auditorat des années 1950 et 1960. Les commentaires du Survenant à propos de ces lectures font d'ailleurs office de médiation, commentant pour l'auditeur d'alors — ainsi que le lecteur moderne — les changements qui pointent dans le Québec des années 1910, à l'aube du grand bouleversement que sera la Première Guerre mondiale.

Mémoire de la chanson

On ne saurait mener cette réflexion sans aborder les nombreuses chansons qui parsèment le radiroman. Par exemple, certains personnages, notamment le Survenant et Zéphir Desmarais, fredonnent et sifflent des airs indiqués par Guèvremont dans les didascalies — Zéphir siffle souvent l'air de *Frou-frou*, une chanson populaire française de 1897. D'ailleurs, l'autrice conseille parfois aux acteurs de faire appel à Ovila Légaré pour connaître les paroles ou la mélodie, étant donné que ce comédien, qui jouait le rôle de Didace Beauchemin, était aussi un auteur, un chanteur, ainsi qu'un fin connaisseur de la chanson folklorique québécoise. Les chansons qu'on retrouve dans le radiroman sont souvent interprétées à deux voix qui s'échangent les vers, comme dans cet exemple, où le Survenant et Didace chantent ensemble la « Complainte des nouveaux mariés » :

SURVENANT	Ça ressemble à la complainte des nouveaux mariés : « Écoutez la complainte D'un honnête homme qui veut se marier Après la messe il va voir son monde Les jeunes gens qu'il avait invités. »
DIDACE	« Son frère aîné arrivant à sa porte

20. Germaine Guèvremont, « Épisode 67 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 26 décembre 1962.

- Le cœur gonflé, il se met à pleurer »
 SURVENANT « — Qu'a vous, mon frère ? Qu'avez-vous à pleurer ?
 — Ah ! si je pleure, je déplore votre sort. »
 DIDACE « Laissez, mon frère, laissez ce mariage
 Je vais payer les dépenses qui sont faites. »
 SURVENANT « Tenez, mon frère, voilà deux portugaises, ne pensez plus à
 votre fiancée... » *Les deux hommes rien*²¹.

Ces parties musicales donnent aussi lieu à des scènes romantiques, comme lorsque Bedette et le Survenant dansent et chantent ensemble « Quand l'amour meurt », une chanson de 1904, popularisée par Marlène Dietrich dans les années 1930 :

- SURVENANT Danse. Bedette. Danse. Une valse.
 BEDETTE Mais... pas de musique ?
 SURVENANT Chante. Tu sais chanter.
 BEDETTE *Ils valsent. Bedette ne chante pas trop vite.* « On fait serment... »
 SURVENANT *Le Survenant récite...* « Dans sa folie... » Continue, Bedette.
 BEDETTE *Chante.* « De s'adorer longtemps... longtemps... on est charmants... »
 SURVENANT *Récite.* « Elle est jolie... »
 BEDETTE *Chante.* « C'est par un soir... »
 SURVENANT *Récite.* « De doux printemps... »
 BEDETTE *Chante.* « Mais un matin pour rien sans cause²²... »

L'exemple est bien particulier, car Guèvremont y fait s'amalgamer chant et récitation, à l'image de l'engagement des protagonistes dans leur relation : le Survenant, qui récite, profite d'une plus grande distanciation par rapport au texte amoureux que Bedette, qui chante et interprète l'œuvre sans la trans-médiatiser. Cela montre à quel point l'autrice maîtrise le mélange des genres, non seulement en exploitant la poéticité de l'hybridation par ses jeux formels, mais aussi en lui donnant une profondeur interprétative, en faisant de ces jeux formels le miroir du rapport entre les personnages.

L'authenticité ou, à tout le moins, la vraisemblance des différentes sources intertextuelles et intermédiatiques que Guèvremont insère dans son radioroman participent activement à l'établissement de son portrait ethnographique. À travers les descriptions du mode de vie des habitants du Chenal du Moine (activités domestiques, pratiques agricoles, techniques de chasse, etc.), ces citations sont des ancres qui rattachent le récit à l'histoire réelle de la région sorelloise.

La didascalie, un espace pour la voix de l'autrice

Dans le radioroman *Le Survenant*, la voix narrative est clairement identifiable : un personnage-narrateur intervient en effet plusieurs fois par épisode,

21. Germaine Guèvremont, « Épisode 58 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 12 décembre 1962.
22. Germaine Guèvremont, « Épisode 255 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 27 janvier 1964.

sans jamais échanger directement avec les autres personnages. Il occupe, dans l'œuvre, diverses fonctions, comme celle de contextualiser l'action en résumant l'intrigue qui a mené à la scène qui suit, ou bien en décrivant le lieu où elle se déroulera. Il se substitue parfois aussi à la voix intérieure des personnages, décrivant par exemple leurs émotions ou leurs gestes lorsqu'ils restent muets. On pourrait bien sûr voir dans cette voix du narrateur une réplique parfaite de la voix auctoriale, mais ce serait sans tenir compte de sa matérialité de personnage, d'autant plus qu'il était incarné par — et écrit pour — un comédien de sexe masculin. D'ailleurs, à l'expression du narrateur s'oppose une voix contrastante : celle, inaudible pour le public, des didascalies et notes indicatives que l'autrice laisse, dans son texte, pour les comédiens, le bruiteur et le réalisateur.

Déjà, la voix des didascalies s'exprime dans une langue moins soignée que celle du narrateur, y insérant quelques anglicismes et québécoismes, comme son usage erroné de *confidentiel* pour qualifier une parole dite sur le ton de la confiance, ou encore les irrptions fréquentes de québécoismes d'usage courant comme *froufroutement* pour *froufrou* et *couverte* pour *couverture*. Dans cet espace *a priori* invisible (inaudible ?) que sont les didascalies d'un texte radiophonique, la voix de l'autrice s'exprime sans ambages, à coup de soulignements, comme dans « *Attention à mayenner*²³ », « *prononcer lujubre*²⁴ » et « *pas "douleur"*²⁵ », ou carrément en frappant d'interdit toute modification avec « *ne pas changer*²⁶ », qui survient deux fois. L'accumulation de ces remarques semble indiquer que l'autrice a dû ainsi se prémunir contre les envies normalisantes des comédiens, plus habitués à masquer leur accent québécois qu'à le faire valoir. Le dévouement de Guèvremont à la fidèle représentation de son œuvre est remarquable, puisqu'elle va jusqu'à signaler les prononciations spécifiques à l'un ou l'autre des personnages, comme lorsqu'elle commente ici des répliques d'Angéline et du Quêteux : « *Angéline accentue les "A"*²⁷ », « *Il dit le "Pot-à-beurre"*²⁸ ». La pratique du direct nous a peut-être dérobé à jamais l'expérience particulière d'écouter un épisode du radioroman *Le Survenant*, mais la forme textuelle qu'il nous en est resté demeure riche d'analyses et de réflexions potentielles.

23. Germaine Guèvremont, « Épisode 17 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 16 octobre 1962.

24. Germaine Guèvremont, « Épisode 19 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 18 octobre 1962.

25. Germaine Guèvremont, « Épisode 86 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 23 janvier 1963.

26. Germaine Guèvremont, « Épisode 59 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 13 décembre 1962 ; Germaine Guèvremont, « Épisode 114 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 4 mars 1963.

27. Germaine Guèvremont, « Épisode 6 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 1^{er} octobre 1962.

28. Germaine Guèvremont, « Épisode 140 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 9 avril 1963.

Conclusion

Le radiroman peut, comme le roman, être le conduit d'une multitude de voix et de discours et devenir ainsi le reflet d'une vision complexe du monde, notamment grâce à l'intervention inaudible de la voix auctoriale présente dans les didascalies. Alors, que nous communique Guèvremont à travers cette œuvre ? Certes, une apologie du travail de la terre et une passion pour les grands espaces naturels, mais aussi l'image d'une société complexe, loin du portrait unidimensionnel et archétypal qu'on lui impose parfois. Le regard de l'autrice est empreint par moments d'une nostalgie heureuse, notamment par son inclusion de chansons et d'extraits d'almanachs et de journaux qui rappellent une époque révolue, encore intouchée par l'horreur des deux guerres mondiales. À ce sujet, il faut mentionner la grande exactitude des intertextes et allusions culturelles de Guèvremont : un survol des notes explicatives du texte radiophonique nous force à constater que l'autrice est très minutieuse dans sa mise en scène et que les anachronismes y sont rares. Cela indique chez elle une réelle volonté de restituer un réalisme historique, dans un projet ethnographique complet, ainsi que l'a d'ailleurs confirmé mon analyse de ses didascalies et de ses notes indicatives. Guèvremont profite bien de l'espace différencié que la forme du radiroman lui offre, et sa mise en scène de la société agraire de l'époque a cette ambition, propre aux grands romans, de faire entendre la multitude des voix d'une société aujourd'hui disparue.

Incarnation et temporalité.
Le temps de la diffusion dans le radiroman
Le Survenant de Germaine Guèvremont

David Décarie
Université de Moncton

L'étude du cycle du *Survenant* est fascinante en ce qu'elle montre la diffraction d'une même matière à travers le prisme de différents genres, et notamment entre des genres littéraires publiés — recueil de nouvelles (*En pleine terre*, 1942) puis romans (*Le Survenant*, 1945; *Marie-Didace*, 1947) — et des genres paralittéraires médiatiques (radiroman puis téléromans). En 1952, Guèvremont accepte l'offre du réalisateur Paul Leduc d'adapter *Le Survenant* pour la radio. Alors âgée de 59 ans, la romancière n'est pas tout à fait une débutante car elle avait déjà écrit pour ce média¹. Son radiroman est diffusé à partir du 10 novembre 1952 à CKVL puis, à compter du 31 août 1953, à Radio-Canada, et durera jusqu'au 6 mai 1955. Réalisée par Albert Cloutier, la série fut reprise et partiellement réécrite pour CKVL et diffusée du 24 septembre 1962 jusqu'au 29 juin 1965, en même temps que plusieurs autres radiromans qui avaient fait les belles heures de la fiction à la radio. Un jeu presque complet du tapuscrit se trouve dans les archives personnelles de l'auteurice (Bibliothèque et Archives du Canada) et dans les archives de CKVL (Bibliothèque et Archives nationales du Québec)². L'un des derniers

1. Guèvremont écrivit notamment, en collaboration avec son cousin Claude-Henri Grignon, l'adaptation du *Déserteur*, la première série radiodiffusée des « Belles Histoires des Pays d'en Haut ». Présentée à Radio-Canada du 30 septembre 1938 jusqu'au 29 avril 1939, la série est réalisée par Guy Mauffette.
2. (1952-1955). *Le Survenant*, radiroman [série réalisée par Paul Leduc et diffusée quotidiennement, d'abord à CKVL (du 10 novembre 1952 au 4 septembre 1953) puis à CBF (du 31 août 1953 au 6 mai 1955)]; i) Fragments de tapuscrits s'échelonnant du 22 décembre 1952 jusqu'au 6 décembre 1954, Bibliothèque et Archives du Canada, Fonds Germaine Guèvremont (FGG), série 1; ii) Série de tapuscrits s'échelonnant du 15 novembre 1954 jusqu'au 29 avril 1955 (épisodes 461 à 580), FGG, série 1; (1962-1965). *Le Survenant*, radiroman [la série des années 1950 fut reprise et partiellement réécrite pour CKVL; réalisée par Albert Cloutier, elle fut mise en ondes du 24 septembre 1962 au 29 juin 1965];

radioromans à être mis en ondes, *Le Survenant* obtient les plus hautes cotes d'écoute de la station. Une remarque d'Anne Besson, dans son ouvrage sur les cycles littéraires, éclaire le passage à la radio de la romancière :

Puisque le monde cyclique traverse par définition les frontières du roman, l'étape qui suit logiquement doit le voir rayonner hors des limites cycliques elles-mêmes : [...] en direction [...] d'autres médias, comme si la forte identité qu'il a acquise se trouvait détachée du support textuel lui-même³.

Si Guèvremont, dans le versant publié du cycle du *Survenant*, invente un monde, elle entreprend d'incarner celui-ci dans son versant médiatique.

Michel de Certeau, dans *L'invention du quotidien*, analyse les différentes étapes du processus d'écriture. Il faut d'abord, écrit-il, que l'écriture abolisse le monde, le réduise au néant de la page blanche. Il faut ensuite qu'elle aménage cet espace vide, qu'elle y bâtisse un texte. Il existe cependant, nous dit-il, une troisième étape dans laquelle le « jeu » de l'écriture est appelé à se réaliser :

[C]ette construction n'est pas seulement un jeu. Certes, en toute société, le jeu est un théâtre où se représente la formalité des pratiques, mais il a pour condition de possibilité le fait d'être détaché des pratiques sociales effectives. Au contraire, le jeu scripturaire, production d'un système, espace de formalisation, a pour « sens » de renvoyer à la réalité dont il a été distingué en vue de la changer⁴.

Espace de jeu situé entre l'imaginaire et le réel, l'écriture est transitionnelle. On pourrait appeler « fiction » les deux premières étapes de l'écriture dont parle Michel de Certeau, et « incarnation » la troisième.

Il existe toutefois, dans de nombreux genres, un degré intermédiaire où l'écriture et des éléments de la réalité sont appelés à se mélanger. Les scénarios de Guèvremont, avant d'atteindre leur public, doivent ainsi passer par un « réalisateur » et un « bruiteur » ayant pour travail de leur donner corps, de les incarner. La radio permet à l'autrice de réaliser — de rendre réel — son imaginaire. Les répliques de Guèvremont sont ainsi récitées d'entrée de jeu par des comédiens que les auditeurs — puis les téléspectateurs — associeront désormais à son univers : Jean Coutu et Ovila Légaré prêtent, pour la première fois, leur voix au Survenant et au père Didace. Ce n'est pourtant ni les dialogues ni le bruitage ou la réalisation qui m'intéresseront ici, mais un aspect assez peu souvent associé à l'incarnation de l'écriture : la temporalité.

L'incarnation de l'univers de Guèvremont passe par l'emploi d'une temporalité adaptée à la radio. Son radioroman est, dans les années 1950 comme dans les années 1960, une quotidienne de quinze minutes, et l'autrice en tire un puissant effet de mimétisme. Elle synchronise, tout au long de la première

i) Tapuscrits préparatoires (épisodes 1-70 ; 250-318), FGG, série 1 ; ii) Tapuscrits du radioroman, Archives CKVL, BAnQ, MSS-185 [série incomplète qui se termine le 23 avril 1965].

3. Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2004, p. 127.
4. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 200.

version de son radioroman, les temporalités de l'histoire et de la diffusion, greffant ainsi sa fiction au quotidien de l'auditeur. Rappelons que Gérard Genette, dans *Figures III*, distingue deux temporalités romanesques : le temps de l'histoire, un temps calendaire fictif, qui se mesure en heures, jours, mois et années, et le temps du récit, déterminé par le rythme de la succession des mots⁵. Si ces deux temporalités s'appliquent également au radioroman de Guèvremont — le temps de l'histoire débute à l'automne 1909 et le temps du récit à l'épisode 1 —, ce dernier nous oblige à distinguer un troisième temps, tout aussi important, celui de la *diffusion*.

Dans la première partie de cet article, je m'intéresserai à la synchronisation des temps de l'histoire et de la diffusion chez Guèvremont. Lorsqu'elle entame l'écriture des nouvelles paysannes consacrées aux Beauchemin dans la revue *Paysana*, elle instaure une temporalité originale où le temps de l'histoire correspond au temps de la *publication*. Dans les parties suivantes, consacrées au radioroman, je montrerai les difficultés causées dans la synchronisation des temps de l'histoire et de la diffusion par la divergence des horaires des deux diffusions. J'explorerai ensuite les différentes formes que prend cette synchronisation et les effets que l'autrice en tire. Je m'intéresserai enfin aux déviations à celle-ci, et à leur impact sur la perception de l'œuvre.

Aux origines de la synchronisation : adéquation du temps de l'histoire et du temps de la publication

Le cycle du *Survenant* et la revue *Paysana*⁶ naissent simultanément puisque « Les survenants », qui initie les nouvelles paysannes consacrées aux Beauchemin, paraît dans son premier numéro, en mars 1938. Les principaux membres de la famille *y* sont déjà ébauchés, et, chaque mois, jusqu'en août de la même année, Guèvremont les met en scène en publiant les six nouvelles les plus importantes du futur recueil. Ces nouvelles constituent la première ébauche de son cycle. L'autrice, après cette phase initiale, ne publiera plus sur les Beauchemin dans la revue avant la parution de ses nouvelles en volume, en 1942, sous le titre d'*En pleine terre*⁷.

Des versions antérieures de plusieurs de ces textes ont toutefois paru dans *Le Courrier de Sorel*, comme le montre la biobibliographie de Germaine Guèvremont, rédigée par Germaine Guérin avec la collaboration de l'autrice :

L'auteur m'a dit que la plupart des contes d'*En pleine terre* avaient paru vers 1933 et 1934 dans *Le Courrier de Sorel*. J'ai mentionné ceux que j'ai vus (coupures de journaux, s.d. dans un « scrapbook » [soit « Une grosse noce » (« La noce »), « Vers l'automne » (« Quand l'été s'en va »), « Un petit Noël », « Un vrai taupin »]⁸.

5. Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 77.

6. Publiée de 1938 à 1949, *Paysana* est une « revue mensuelle d'arts ménagers et d'éducation familiale rurale » fondée par Françoise Gaudet-Smet.

7. Les autres textes parus dans la revue — « La fille à De-Froi », « Ode à son cheval » et « Un petit Noël » — n'ont aucun lien, dans leur première forme, avec l'univers des Beauchemin.

8. Germaine Guérin, *Biobibliographie de Madame Germaine Guèvremont*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1945, note 6 de la bibliographie.

Absents des archives personnelles de l'autrice, ces textes semblent avoir irrémédiablement disparu. Guèvremont contribue activement à l'oubli de cette première phase d'écriture en racontant n'avoir jamais écrit de nouvelles avant d'avoir commencé sa collaboration avec la revue *Paysana* : « Ce qui constituait tout un défi pour moi parce que je n'avais jamais écrit de nouvelle⁹. »

Contrairement à ce qu'affirme l'autrice, celle-ci, en faisant paraître ses nouvelles dans *Paysana*, est déjà en processus de réécriture, ce qui explique leur qualité (elle les modifiera somme toute assez peu en les republiant en volume), mais également leur grande homogénéité. Cette caractéristique les rapproche déjà de la forme romanesque. De fait, avant *Tu seras journaliste*, le feuilleton qu'elle publiera dans *Paysana* de 1939 à 1940, Guèvremont publie un petit feuilleton paysan. La directrice de la revue, Françoise Gaudet-Smet, évoque d'ailleurs ce projet éditorial dans une entrevue : « Je lui proposai d'écrire des contes paysans où se retrouveraient les mêmes personnages [...] Quand nous en aurons douze nous en ferons un livre¹⁰. »

L'expérience de ces feuilletons est marquante pour Guèvremont, car elle anticipe à la fois sur la forme romanesque, sur la forme cyclique et sur ses développements paralittéraires. Le feuilleton est en effet lié de près au développement des diverses formes qui occuperont l'autrice, sa carrière durant. Selon Anne Besson, il est à l'origine du cycle littéraire :

Les cycles romanesques représentent l'adaptation de ce modèle structurel à des « épisodes » beaucoup plus longs, aux dimensions du roman, et une périodicité elle aussi plus longue : on ne suit plus l'intrigue au jour le jour, le temps d'attente entre les épisodes va de quelques mois à plusieurs années¹¹.

Danielle Aubry note que « [l]e genre [du roman-feuilleton], inséparable de l'essor de la littérature populaire, se trouve également au cœur du développement de la fiction dans les médias électroniques¹² ». Les nouvelles de *Paysana* consacrées aux Beauchemin préparent ainsi, par bien des aspects, le radiroman.

Le feuilleton paysan met de plus en place la temporalité particulière du radiroman qui sera au cœur de cet article. Le mois de publication des nouvelles correspond en effet au mois dans lequel se déroule la fiction. Ce projet original débute toutefois avec du plomb dans l'aile, puisque le conte de Noël « Les survenants », commandé par Gaudet-Smet et qui devait paraître en décembre, est publié avec un décalage, en mars, en raison d'un retard dans la parution du premier numéro¹³. Les lectrices (le projet éditorial de la revue

9. « *It meant quite a gamble for me because I had never written a short story before.* » (Germaine Guèvremont, conférence inédite, sans titre [première ligne : « *How did I start to write?* »], [s. d.], FGG, série 5; je traduis)

10. Françoise Gaudet-Smet, citée dans Renée Cimon, *Germaine Guèvremont*, Montréal, Fides, coll. « Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française, 5 », 1969, p. 13.

11. Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien*, ouvr. cité, p. 18.

12. Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 4.

13. Guèvremont le précise dans le documentaire de Pierre Patry (voir Pierre Patry, *Germaine Guèvremont, romancière*, Office national du film, 16 mm., noir et blanc, 1959, 29 minutes 33 secondes).

justifie la féminisation du terme) du numéro d'avril 1938 languissent ainsi, en même temps que Marie-Amanda, pour un printemps qui s'annonce; celles de mai accompagnent la mère Mathilde dans son Pèlerinage à la croix de chemin pour prier Marie; en juin, elles sont conviées aux noces de Phonsine et d'Amable, etc. Limité par la publication mensuelle, ce procédé trouvera un terrain beaucoup plus fertile pour se déployer dans le radiroman *Le Survenant*.

Les temps de la diffusion

L'importance de la synchronisation des temps de l'histoire et de la diffusion pour l'autrice se devine à la façon dont elle cherche à maintenir celle-ci lors de sa réécriture des années 1960, ce qui, compte tenu des dates différentes de la mise en ondes, représente un véritable casse-tête :

Années 1950	Années 1960
10 novembre 1952 – 6 mai 1955	24 septembre 1962 – 29 juin 1965

Le *Survenant* arrivant presque un mois et demi plus tôt à l'automne lors de la seconde diffusion, Guèvremont manque tout d'abord de matière narrative. Les archives de l'autrice permettent de montrer que celle-ci, plutôt que d'inventer des nouvelles péripéties, reprend les épisodes des années 1950 les uns à la suite des autres en faisant des ajustements. Guèvremont hésite d'ailleurs dans cette synchronisation¹⁴.

Certains des épisodes des années 1960 étant fabriqués à partir des tapuscrits des années 1950 et ayant conservé la date de la diffusion originale, on peut remarquer un curieux décalage. Au 14 novembre 1962, la série des années 1960 en est au 38^e épisode, et ce dernier est repris de l'épisode 45 du 9 janvier 1953. Il y a ainsi un décalage de 9 épisodes. On peut expliquer celui-ci par le fait que Guèvremont, dans sa réécriture de la première série, met de côté les épisodes des fêtes de Noël et du jour de l'An afin de les synchroniser. À partir du 21 décembre 1962, mais peut-être avant, l'autrice réutilise en effet ces derniers, ainsi que l'illustre le tableau suivant :

Années 1950	Années 1960
N° 31 – 22 décembre 1952	N° 65 – 21 décembre 1962
N° 33 – 24 décembre 1952	N° 66 – 24 décembre 1962
N° 36 – 29 décembre 1952	N° 68 – 27 décembre 1962

Le décalage grandit quelque peu par la suite. Au 13 février 1963, la série des années 1960 est au 101^e épisode, et ce dernier est repris de l'épisode 86 du 9 mars 1953, soit un décalage de 15 épisodes. Il ne variera plus guère, soit de 13 à 15 épisodes, lors des années subséquentes.

14. L'épisode 16 du lundi 15 octobre 1962 se déroule ainsi lors du premier dimanche de l'Avent, période de Noël qui débute au plus tôt le 27 novembre et au plus tard le 3 décembre. L'épisode suit ainsi clairement la temporalité de la première diffusion (vraisemblablement celle du lundi 1^{er} décembre). Il neige d'ailleurs durant l'épisode. L'autrice change toutefois d'idée un mois plus tard; l'épisode du 1^{er} novembre commence en effet par une réplique de Phonsine synchronisant les temporalités: « Aujourd'hui, la Toussaint. Demain, la fête des Morts. »

Si la synchronisation des temps de l'histoire et de la diffusion s'effrite peu à peu durant la première saison des années 1960, elle devient par la suite impossible en raison des ruptures qu'instaurent les longues pauses estivales de la seconde diffusion, pauses qui n'existaient pas dans les années 1950. Guèvremont abandonne donc cette synchronisation après la première saison. Ayant lieu dans le temps de l'histoire le 1^{er} novembre, la Toussaint est fêtée dans l'épisode 269 des années 1960, diffusé le 14 février 1964. De même, l'épisode 309, où les personnages fêtent la veille de Noël, est diffusé le 13 avril 1964. Connaissant le décalage et ayant reconstitué l'horaire de la diffusion des années 1950 grâce à des recherches en archive, on peut toutefois suivre, à quelques épisodes près, la progression de l'histoire dans la diffusion originale.

Années 1950 (estimation)	Années 1960	Histoire
N° 255	N° 269	
Vendredi 30 octobre 1953	Vendredi 14 février 1964	Toussaint, 1 ^{er} novembre
N° 294	N° 309	
Jeudi 24 décembre 1953	Lundi 13 avril 1964	24 décembre

On constate alors que la synchronisation des temps de l'histoire et de la diffusion se déroulait sans interruption dans les années 1950, contrairement au décalage qui s'est imposé dans la seconde itération. La première série, qui ne se survit que par fragments dans les archives, constitue ainsi le moment fort de ce procédé.

Adéquation du temps de l'histoire et du temps de la diffusion

Les fictions radiophoniques quotidiennes permettent à Guèvremont d'aller beaucoup plus loin dans l'exploration de l'incarnation de son univers que ce qu'elle a fait dans *Paysana*, notamment par la fusion des temps de l'histoire et de la diffusion. La radioromancière ne pousse bien sûr pas le mimétisme jusqu'à faire se dérouler ses histoires de 10 h 30 à 10 h 45, l'heure à laquelle était diffusé le radiroman, mais le matin y occupe un rôle clé, ainsi que le montre ce tableau :

Indications temporelles de la période de la journée	Occurrences (première saison)	Occurrences dans la narration (première saison)
« Ce matin »	31	25
« Ce soir »	11	2
« Cet après-midi »	2	1
« Ce midi »	1	1

Le radiroman des années 1960 est ainsi ancré dans sa case horaire matinale, notamment par les répliques du narrateur. Les histoires des épisodes tendent de plus à commencer en matinée (ce qui n'exclut pas qu'elles se terminent en soirée).

De façon générale, les épisodes se déroulent à l'intérieur d'une journée. La fin de l'épisode marquant habituellement la fin d'une journée, les mots « hier » et « demain » occupent une place de choix dans l'histoire et la narration et jouent un rôle important dans la synchronisation des temps de

l'histoire et de la diffusion. La réplique « à demain ! », énoncée par le narrateur, termine d'ailleurs souvent les épisodes.

Guèvremont utilise aussi les différents jours de la semaine. Le lundi 29 octobre 1962, l'émission commence par le réveil tardif d'Amable, qui se console grâce à l'expression « P'tit lundi... grosse semaine. » Les soirs de bonne veillée, soit les soirs où les jeunes amoureux peuvent se fréquenter, « le dimanche, le mardi puis le jeudi », sont généralement observés dans les premiers mois, avant que la temporalité se déphase peu à peu. Il en va de même pour le marché qui se tenait à Sorel les vendredis et les samedis, mais qui, dans le radiroman, a surtout lieu le vendredi. L'effet mimétique est saisissant dans l'extrait suivant, qui fusionne le temps des auditeurs et ceux des personnages dans une diffusion en direct :

BEDETTE J'peux-ti te parler à cœur ouvert, Phonsine ?
 PHONSINE Sois sans crainte, tu peux parler en paix, Bedette. Mon beau-père dort sur ses deux oreilles. *Le jeudi*, tu comprends, il se couche toujours de bonne heure. Tout son marché à préparer *le vendredi matin*, c'est d'l'ouvrage. Ta mère peut t'en dire quelque chose !

*

NARRATEUR C'est ainsi que Phonsine expliquait à Bernadette Salvail l'absence de son beau-père, *hier soir*. Mais aller aux halles, à Sorel, ne signifie pas simplement du travail pour le père Didace, ainsi que pour les cultivateurs, les pêcheurs et les ménagères du Chenal du Moine. Aller aux halles, c'est aussi, pour eux, un divertissement, une trêve à la routine, en quelque sorte une halte bienfaisante avant de *reprendre une autre semaine... en tout semblable à la précédente. Ce matin*¹⁵...

Soulignons que le quatrième mur est mis à mal par le narrateur qui s'adresse directement à ses auditeurs.

Les jours fêtés concordent aussi très souvent. La Toussaint, annoncée le mardi...

PAQUET Oublie pas que je r'passe rien que vendredi. Jeudi c'est fête.
 PHONSINE Pourtant Dieu vrai, la Toussaint. *Stop*. Rapportez-moi donc une couple de livres de castonnade. J'me ferai du sucre à la crème. Ça me désennuira¹⁶.

... advient en effet le jeudi...

PHONSINE *Soupire*. Aujourd'hui, la Toussaint. Demain, la fête des Morts. Deux grandes journées à passer¹⁷.

15. Germaine Guèvremont, « Épisode 29 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 1^{er} novembre 1962; je souligne.

16. Germaine Guèvremont, « Épisode 27 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 30 octobre 1962.

17. Germaine Guèvremont, « Épisode 17 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 16 octobre 1962.

Notons ici que le temps de la diffusion l'emporte sur le temps de l'histoire : en effet, la Toussaint de 1909 ne tombe pas un jeudi. Les fêtes constituent ainsi des moments clés de la synchronisation des temps de l'histoire et de la diffusion et celle-ci culmine à la période de Noël. Les noms de mois sont également utilisés pour marquer la concordance¹⁸.

La synchronisation fonctionne également sur le mode de l'anticipation et du suspense. Les différents moments du procès du Survenant (accusé d'avoir soigné l'Ange à De-Froi) sont si précisément anticipés que l'auditeur de l'époque peut les marquer sur son calendrier. Le vendredi 9 novembre 1962, l'auditeur apprend de la bouche du Survenant que celui-ci doit comparaître « Mardi prochain¹⁹ ». Le mardi suivant, la romancière déçoit toutefois les attentes de ses personnages et de ses auditeurs :

MARIA Puis, mon Jacob, comment ça s'est passé à la cour ? [...]
 JACOB C'a été plus calme que j'pensais.
 MARIA C'est rare.
 JACOB J'aurais cru que les avocats se seraient pognés en crignasse.
 MARIA Puis y a rien eu ?
 JACOB Rien. *Le juge a adjourné la cour à la semaine prochaine*²⁰.

Et la semaine suivante, en effet, Guèvremont réalise sa promesse :

DIDACE *Musique. C'est à matin, Survenant !*
 SURVENANT Hé ! oui, père Didace, c'est à matin le grand jour²¹ !

Le procès a finalement lieu et le Survenant est innocenté.

La synchronisation est tout aussi efficace au passé. Employé par le narrateur ou les personnages, le mot « hier » renvoie tant à l'histoire qu'à la réalité temporelle des auditeurs. L'auditeur fidèle développe ainsi une temporalité et des souvenirs communs avec les personnages de la fiction, ce qui renforce l'effet réaliste de l'œuvre. Les rappels abondent ainsi et vont d'« hier » à « la semaine dernière », au « mois dernier » et même à « l'année dernière » :

DIDACE *L'année passée à c'temps-citte, tu travaillais le bois que c'en était de toute beauté. Non seulement t'avais fini mon canot de chasse, mais tu réparais des meubles*²².

Le procédé de la synchronisation des temps de l'histoire et de la diffusion constitue la véritable armature du radiroman. Il structure les épisodes, fixe

18. « DAVID – Reste pas dans l'châssis d'même. Farme le châssis. / ANGÉLINA – Mon père, on est rendus dans l'mois d'avril. / DAVID – C't'en quoi. S'y a un mois qu'est traître, c'est ben le mois d'avril. » (Germaine Guèvremont, « Épisode 136 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 3 avril 1963)
19. Germaine Guèvremont, « Épisode 35 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 9 novembre 1962.
20. Germaine Guèvremont, « Épisode 37 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 13 novembre 1962 ; je souligne.
21. Germaine Guèvremont, « Épisode 43 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 21 novembre 1962.
22. Germaine Guèvremont, « Épisode 355 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 24 novembre 1964 ; je souligne.

la temporalité et alimente l'histoire. Cette synchronisation n'est toutefois pas toujours possible.

Inadéquation du temps de l'histoire et du temps de la diffusion

Le procédé est notamment limité par la pause de la diffusion du radiroman les fins de semaine. De façon générale, l'autrice limite son histoire aux jours de la diffusion. Compte tenu de l'importance de la religion dans l'histoire, le dimanche est toutefois une journée incontournable. Guèvremont règle assez facilement ce problème en ramenant le dimanche au lundi :

N° 16	N° 46
Lundi 15 octobre 1962	Lundi 26 novembre 1962
NARRATEUR (Thème.) Hier matin, tandis que les Beauchemin se préparaient à partir pour l'église de Sainte-Anne ²³ [...]	NARRATEUR (Musique.) À la sortie de l'église, l'occasion se présentait pour le maire du Chenal du Moine de renouer conversation avec son voisin ²⁴ ...

Il arrive fréquemment que le temps de la diffusion soit trop court pour couvrir les événements. Guèvremont choisit alors de poursuivre ses scènes le lendemain. La fête du jour de l'An chez les Salvail, qui a lieu le 2 janvier 1963 (il n'y avait pas d'émission le 1^{er} janvier), déborde ainsi et occupe toute l'émission du 3 janvier. On retrouve également — mais assez rarement — des analepses. Le mercredi 3 octobre 1962, le passé d'Angélina ressurgit en ondes — interrompant une scène qui reprend par la suite²⁵ :

ANGÉLINA Pas même à elle. Y en a rien qu'un qui connaît mon secret... monsieur le curé Lebrun, de Sainte-Anne-de-Sorel.^{FO}

*

CURÉ ^{FI} ... Je ne voudrais pour rien au monde... vous décourager, Angélina. Mais avant de prendre une décision aussi grave, avez-vous réfléchi à tout²⁶ ?

La synchronisation est vouée à l'imperfection puisque Guèvremont ne dispose que de quinze minutes pour rendre les journées du Chenal du Moine. De fait, la durée du temps de l'histoire pour chacun des épisodes est très libre et varie de jour en jour : l'épisode peut couvrir quinze minutes, une heure, une journée ou même plusieurs journées. Ainsi, pour transformer un quart d'heure en journée, la radioromancière fait un grand emploi de l'ellipse.

Dans de nombreux cas, l'ellipse permet à Guèvremont de faire d'une pierre deux coups : elle condense la temporalité tout en lui permettant d'introduire,

23. Germaine Guèvremont, « Épisode 16 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 15 octobre 1962 ; je souligne.

24. Germaine Guèvremont, « Épisode 46 », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 26 novembre 1962 ; je souligne.

25. Nous avons conservé les marques sonores utilisées par l'autrice : «^{FO}» pour *fade out* (fermeture en fondu), «^{FI}» pour *fade in* (ouverture en fondu).

26. Germaine Guèvremont, « Épisode non identifié », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 3 octobre 1962.

de façon presque automatique, un trou dans le récit, c'est-à-dire un secret narratif. Le 9 octobre 1962, Guèvremont ampute par exemple un dialogue au moyen d'un fondu sonore :

SURVENANT S'il avait tiré mieux, il me serait pas arrivé... une bad luck... juste comme... une bande de canards se jetaient dans notre mare.^{FO}

ANGÉLINA ^{FI} Le père Didace devait pas être content ?

SURVENANT Pour commencer, il était choqué noir. Mais il a fini par comprendre²⁷.

Le secret, dans ce cas particulier, ne dure guère puisque, dans la scène suivante, Beau-Blanc, qui a écouté la conversation, apprend aux visiteurs réunis chez les Beauchemin (et aux auditeurs) que le Survenant a tué la cane apprivoisée du père Didace. Cette révélation s'avère toutefois double puisque Beau-Blanc révèle un second secret :

BEAU-BLANC [...] vous riez pas tant, vous, Jacob Salvail, quand vous vous êtes fait tuer votre jeune jars. Paré à revirer la paroisse à l'envers. Vous gazouilliez partout que c'était le Survenant qui avait fait le coup. Tandis que c'était rien qu'... un hibou²⁸ !

Le secret, chez Guèvremont, a plusieurs vies. Dans le premier épisode, Jacob Salvail découvre en effet son jars mort, la gorge tranchée, et tous les soupçons se portent sur l'étranger, arrivé au même moment. Il faut attendre l'épisode 11 pour que Jacob révèle à Pierre-Côme Provençal que le coupable n'était en fait qu'un hibou. Cette révélation donne toutefois lieu à un nouveau secret, puisque le maire intime Jacob de garder le silence. L'efficacité symbolique de la scène des révélations de Beau-Blanc résulte du lien des deux secrets par lesquels le Survenant se trouve, en même temps, coupable et innocent d'avoir tué un canard apprivoisé.

Le procédé de l'ellipse réapparaît dans l'épisode du 7 novembre 1962. Le Survenant fait alors une proposition au curé, mais celle-ci, interrompue par un changement de scène, devient un secret narratif. Aiguisant la curiosité des auditrices et des auditeurs et contribuant au suspens, le secret narratif alimente de plus l'autrice en matière narrative. Sur le modèle de la métaphore, on pourrait parler, dans le cas de l'ellipse, d'un secret *in præsencia* puisque l'absence d'information est sans équivoque. Dans le même épisode, Guèvremont lance un autre fil narratif en demandant à Bedette de poser pour Venant. L'autrice utilise alors un secret *in absentia*, puisque les auditrices et les auditeurs ne savent pas d'entrée de jeu que la narration et le personnage du Survenant dissimulent une information. L'intrigue est toutefois teintée de mystère :

27. Germaine Guèvremont, « Épisode non identifié », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 9 octobre 1962.

28. Germaine Guèvremont, « Épisode non identifié », *Le Survenant, radiroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 9 octobre 1962.

- SURVENANT Pas tout à fait, Bedette. Laissez-moi voir vos mains.
 BEDETTE Ravie. Survenant, vous avez pas de permission à me demander.
 SURVENANT Elles sont peut-être un peu jeunes... mais²⁹...

Cette phase latente du secret ne dure guère puisque le narrateur intervient : « Où le Survenant veut-il en venir ? Nous l'apprendrons prochainement. » Comme c'est souvent le cas, le secret apparaît à un moment stratégique, soit à la fin d'un épisode. La radioromancière s'amuse à égrener des indices et poursuivra ce jeu dans les épisodes subséquents. Le secret, chez l'autrice, a tendance à se multiplier et à se fractionner : Bedette cache ainsi à son père qu'elle va poser pour le Survenant, et celui-ci, l'apprenant, imagine le pire. Les auditrices et les auditeurs devront attendre jusqu'au lundi suivant, le 10 décembre 1962, pour que le curé remplisse le trou narratif en révélant en chaire ce qui avait été coupé par l'ellipse :

- CURÉ Tousse. Plusieurs d'entre vous auront remarqué que la peinture au-dessus de l'autel, représentant notre patronne, sainte Anne, n'est plus à sa place. Nous avons parmi nous... un artiste... un grand artiste qui s'est offert à restaurer le tableau en question³⁰.

Le vide sur le mur de l'autel redouble et symbolise le trou dans leur conversation interrompue. La révélation du curé est « payante » parce qu'elle affecte différemment plusieurs intrigues et plusieurs personnages, à commencer par la jeune coquette qui réalise avoir servi de modèle pour un portrait de la vieille sainte Anne. Les trous dans l'intrigue, qui rompent le contrat narratif de l'adéquation des temps de l'histoire et de la diffusion, peuvent ainsi s'accumuler. L'autrice contracte alors une dette auprès de ses auditrices et auditeurs, dette qu'il lui faut éventuellement payer. Le plaisir singulier de la révélation provient justement de ce paiement différé et sera proportionnel au nombre de trous qu'elle viendra remplir dans la trame narrative.

Intemporalité du cycle du *Survenant*

Les procédés de synchronisation apparaissent dès les débuts du cycle du *Survenant*. La temporalité des récits consacrés aux Beauchemin correspond en effet à celle de leur parution dans la revue *Paysana* en 1938. Cette synchronisation des temporalités de l'histoire et de la diffusion devient le socle de l'adaptation radiophonique. Celle-ci se perd toutefois dans la seconde diffusion, malgré les efforts de l'autrice pour la maintenir durant la première année. Par ce procédé, Guèvremont greffe la temporalité de sa fiction radiophonique sur celle de ses auditeurs. Les embrayeurs temporels de la narration (hier, ce matin, etc.) renvoient, lors de la diffusion, au référent des auditeurs. Si l'adéquation fonctionnelle avant tout par l'ancrage des présents de la

29. Germaine Guèvremont, « Épisode 33 », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 7 novembre 1962.

30. Germaine Guèvremont, « Épisode non identifié », *Le Survenant, radioroman*, Bibliothèque et Archives du Canada, fonds Germaine Guèvremont, série 1, 10 décembre 1962.

narration et de la diffusion, elle permet également, on l'a vu, l'anticipation et la rétrospection. L'adéquation possède toutefois de nombreuses limites. Ne disposant que de quinze minutes pour décrire les journées de ses personnages, l'auteurice doit faire une importante utilisation de l'ellipse.

Cette synchronisation, comme je l'ai affirmé en introduction, est l'un des nombreux procédés qui permettent à l'auteurice d'incarner son écriture. Ajoutons que la synchronisation est une fiction supplémentaire : l'auditeur des années 1950 et 1960 est ainsi invité à feindre qu'il partage le quotidien de personnages vivant au début du siècle et l'illusion est facilitée par une mise à l'arrière-plan des repères historiques dans le radiroman.

Le caractère « intemporel » de l'intrigue est en fait propre à toutes les parties du cycle du *Survenant*, y compris aux œuvres publiées. Précise en ce qui concerne les mois et les saisons, la temporalité est beaucoup plus vague en ce qui a trait à l'année où se déroule l'action. L'auteurice s'évite ainsi le casse-tête de devoir agencer les temporalités alternatives des différentes versions de son cycle. L'effacement des marques temporelles explique peut-être que les romans de Guèvremont n'aient jamais été reçus comme des romans historiques (ce qu'ils sont pourtant).

Cette caractéristique trouve peut-être, comme la synchronisation, son origine dans les débuts du cycle dans *Paysana*. Si on s'abstient de projeter la chronologie des romans sur cette première ébauche, on se rend en effet compte que rien n'indique que l'action ait lieu dans le passé. Un passage de « Quand l'été s'en va... » montre en fait clairement que les nouvelles se déroulent dans une temporalité fort différente de celle que Guèvremont fixera par la suite : « Depuis qu'une loi prohibait l'usage de canards en vie pour attirer le gibier, la chasse n'avait plus le même attrait pour eux et Joseph Beauchemin dédaignerait, cette année, de faire le coup de fusil³¹. » Marquant l'entrée en vigueur d'un traité intervenu un an plus tôt entre les États-Unis et le Canada, cette loi défendant l'emploi des leurres vivants date de 1917³². L'année n'étant pas indiquée, les lectrices de 1938 ne peuvent que présumer que les récits sont contemporains. La synchronisation est ainsi complète pour les lectrices de *Paysana*. Guèvremont n'introduira le décalage temporel de son cycle que dans ses œuvres ultérieures³³.

31. Germaine Guèvremont, « Quand l'été s'en va... », *Paysana*, vol. 1, n° 6, août 1938, p. 11 [repris dans *En pleine terre* sous le titre « Vers l'automne »]; Germaine Guèvremont, *Le cycle du Survenant I. En pleine terre et autres textes*, éd. David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2017, p. 302-305.

32. Voir Sébastien Daviau, « L'appelant de chasse québécois : de la subsistance à la collection », *Au fil du temps, publication de la Société d'histoire et de généalogie de Salaberry*, vol. 14, n° 1, mars 2005, p. 21.

33. Sur la temporalité problématique du cycle, voir la présentation de notre édition critique : Germaine Guèvremont, *Le cycle du Survenant I. En pleine terre*, ouvr. cité, p. 13-83.

Le cycle du *Survenant* dans le contexte américain

Jean Morency
Université de Moncton

Le cycle du *Survenant*, dont la rédaction s'étend sur plus de quinze ans, s'inscrit dans une période charnière de l'histoire du Québec. Si les années 1930 ont été celles de la prise de conscience de l'américanisation du Québec et de l'émergence de l'américanité, perceptibles entre autres dans la correspondance entretenue par Louis Dantin, Alfred DesRochers et Rosaire Dion-Lévesque, les années 1940 et 1950 sont venues concrétiser la montée en influence, au Québec, non seulement de la culture de masse américaine, mais aussi de la littérature des États-Unis. On en trouve des exemples éloquentes dans *La France et nous* de Robert Charbonneau (1947), dans *Le roman régionaliste aux États-Unis* (1949) de Harry Bernard ou dans *Poussière sur la ville* d'André Langevin (1953). Germaine Guèvremont a été en phase avec ce mouvement, pour ne pas dire à son avant-garde, même si on persiste à rattacher son œuvre à l'esthétique régionaliste et au roman du terroir, dont *Le Survenant* marquerait à la fois l'apogée et le déclin. Pour ne citer qu'un exemple parmi tant d'autres, on peut lire, sur le site internet du Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe, ces lignes révélatrices : « Alors que les écrivains de son époque délaissent le terroir et ses paysans, Germaine Guèvremont marche à contre-courant. Elle louange la terre et ses habitants, emprunte leurs paroles, leurs canadianismes et insuffle à tout un peuple le goût de retrouver ses racines profondes¹ ». Le commentaire est juste, mais il est néanmoins possible de suggérer que Germaine Guèvremont suit aussi un autre courant, dans lequel se conjuguent deux phénomènes caractérisant les années d'après-guerre : la montée en force de la littérature américaine, qui tend à se substituer à la

1. Anonyme, « Roman / Germaine Guèvremont », *Centre d'histoire de Saint-Hyacinthe* [En ligne], mis en ligne en 2014, consulté le 15 septembre 2018, URL : http://chsth.com/culture/litterature/germaine_guevremont.html.

littérature française en tant que culture de référence chez plusieurs écrivains québécois ou canadiens-français, et l'émergence de l'ethnologie en tant que discipline autonome et légitime, grâce aux travaux de Marius Barbeau, qui a été non seulement un remarquable animateur culturel, mais aussi un penseur profondément influencé par deux des plus grands anthropologues américains, Franz Boas et Edward Sapir. Le cycle du *Survenant* témoigne de cette double influence, littéraire et anthropologique, ainsi que de la montée en force d'un nouvel environnement artistique et technologique, façonné par le cinéma, la radio et la télévision. En ce sens, l'œuvre de Germaine Guèvremont apparaît comme la métonymie d'un vaste mouvement de société qui l'englobe et qui explique en partie son extraordinaire popularité dans les années 1940 et 1950.

L'ombre de Marjorie Kinnan Rawlings

Dans un texte publié en 2008 dans la revue *Voix et Images*, consacré à l'américanité et à la modernité du cycle du *Survenant*², Hélène Destrempe et moi avons dressé, dans le sillage des travaux du regretté Yvan G. Lepage³, la liste des écrivains américains de prédilection de Germaine Guèvremont qui ont pu contribuer à la genèse du *Survenant*. Parmi ces écrivains, il convient de mentionner des figures de tout premier plan, comme William Faulkner, Ernest Hemingway et John Dos Passos, de même que certaines romancières que l'histoire littéraire officielle a eu tendance à reléguer au second plan, mais qui ont été très populaires de leur vivant, comme Mary Roberts Rinehart (1876-1958) et Norma Patterson (1889-1991). L'influence la plus sensible a sans doute été celle de Marjorie Kinnan Rawlings (1896-1953), une romancière de la Floride, bien connue pour *The Yearling*, un roman qui a remporté le prix Pulitzer en 1939. C'est Alfred DesRochers qui en avait recommandé la lecture à Germaine Guèvremont. Selon cette dernière, *The Yearling* est « un livre merveilleux⁴ », non seulement sur le plan thématique, mais d'abord et avant tout sur le plan formel, dans cette retenue si savante dont sait faire preuve l'autrice américaine à l'égard de son sujet et de ses personnages. Guèvremont écrit à ce sujet ces lignes révélatrices : « Plus je vais, plus je comprends la technique de Marjorie Rawlings. Je dis technique et non art, parce que je comprends que l'art n'est pas qu'un don, il est aussi un long travail de patience⁵. » Germaine Guèvremont retient de la lecture du roman de Rawlings l'importance pour le romancier ou la romancière de s'abstraire le plus possible de l'histoire racontée, de se tenir à une distance respectueuse de ses personnages, de montrer ce qu'ils font ou ne font pas plutôt que de raconter ce qui se passe en eux. Dans la rédaction de ses

2. Hélène Destrempe et Jean Morency, « Américanité et modernité dans le cycle du *Survenant* », *Voix et Images*, vol. 33, n° 3, printemps-été 2008, p. 29-40.

3. Voir Yvan G. Lepage, « Introduction », *Le Survenant*, éd. Yvan G. Lepage, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1989, p. 9-52.

4. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », Fonds Alfred-DesRochers, BANQ, Centre d'archives de l'Estrie, MSS-129, [s. d.].

5. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », Fonds Alfred-DesRochers, BANQ, Centre d'archives de l'Estrie, MSS-129, [s. d.].

romans, puis de ses œuvres médiatiques, Guèvremont reprendra à son profit la technique, fortement teintée par le behaviorisme, des romanciers américains de son temps, comme on peut le constater dans cet extrait d'une autre lettre qu'elle adresse à Alfred DesRochers : « Jusqu'ici je crois que j'ai pris trop de place, écrit-elle. Pour m'expliquer je crois que le romancier doit agir comme le photographe : prendre toute la place d'abord, mais quand vient le moment de "tirer le portrait", s'ôter "de sur l'image"⁶. » Fortement inspirée par ses lectures théoriques sur l'art des romancières et des romanciers américains, Guèvremont sera poussée à s'inscrire dans leur sillage en écrivant *Le Survenant* et *Marie-Didace*, puis en transposant ses romans pour la radio et enfin pour la télévision, cette dernière constituant l'aboutissement logique de tout son travail. Elle confiait ainsi à Alfred DesRochers : « Les Américains, qui poussent la technique du roman à un degré unique, y ont ajouté la formule lapidaire... et américaine : "Don't tell it! Show it!" Ne dites pas qu'un homme est fâché, montrez-le rouge de colère. Voilà toute la différence entre la narration et la création, entre le jour et la nuit⁷. »

Cela dit, l'influence de *The Yearling* ne se limite pas à ces considérations formelles. En effet, il est intéressant d'observer que Marjorie Kinnan Rawlings reste surtout connue pour avoir écrit des romans sur des thèmes et des cadres ruraux, et il semble bien que Germaine Guèvremont ait marché sur ses traces en rédigeant le cycle du *Survenant*. L'action de plusieurs des romans de Kinnan Rawlings se déroule en Floride, non pas dans les villes de la côte, mais loin à l'intérieur des terres, dans un paysage pastoral et lacustre qui ne va d'ailleurs pas sans évoquer, dans son isolement et dans l'espèce de magie du lieu qui le caractérise, le Chenal du Moine. Publié en 1942, son récit autobiographique intitulé *Cross Creek*, qui a d'ailleurs été adapté au cinéma par Martin Ritt en 1983, exprime très bien l'attachement puissant de l'écrivaine, qui était originaire de la Nouvelle-Angleterre, à son pays d'adoption, l'*hinterland* floridien. Il existe ainsi des ressemblances significatives entre l'univers romanesque de Guèvremont et celui de Kinnan Rawlings, notamment le lien très fort tissé avec le pays d'adoption et avec son paysage, la relation privilégiée avec la nature, ainsi que l'attrait ressenti pour la communauté humaine qui peuple le petit pays perdu. Les deux romancières sont portées par un mouvement similaire, vers l'essence même de la vie, vers l'expression d'un univers simplifié mais autosuffisant, une voie qu'empruntera à son tour Gabrielle Roy, quand elle tournera le dos à la grande ville en renouant avec son Manitoba natal dans *La petite poule d'eau*, dont la publication en 1950 tranche singulièrement avec la manière développée dans *Bonheur d'occasion*. Les forces secrètes qui travaillent l'écriture de Germaine Guèvremont et de Gabrielle Roy sont déjà à l'œuvre chez Marjorie Kinnan Rawlings, comme on peut en juger dans cet extrait de la préface de *Cross Creek* :

6. Germaine Guèvremont, « Lettre à Alfred DesRochers », Fonds Alfred-DesRochers, BANQ, Centre d'archives de l'Estrie, MSS-129, [s. d.].
7. Germaine Guèvremont, citée par Yvan G. Lepage, « Introduction », *Le Survenant*, ouvr. cité, p. 51.

Je pense qu'avant toute chose, nous avons besoin d'un certain éloignement de la ville et de sa confusion, et même si un tel éloignement peut être trouvé en plusieurs lieux, Cross Creek nous l'offre avec tant de beauté et de grâce qu'une fois installé là, aucun autre endroit ne nous semble possible, tout comme, quand on est vraiment en amour, personne d'autre ne peut nous offrir le réconfort que nous procure la personne aimée⁸.

Les mêmes caractéristiques sont ainsi présentes chez les trois écrivaines, qui mettent l'accent sur la nature, le paysage et la communauté, sans manquer d'être attentives à la tension s'établissant entre des personnages qui sont indissociables de leur collectivité et d'autres qui sont en rupture de ban avec leur milieu d'origine. Dans cette perspective, il est intéressant de noter que le dernier roman de Marjorie Kinnan Rawlings, *The Sojourner*, publié en 1953, met en scène un personnage masculin qui, sans tout à fait évoquer le personnage du Survenant, n'en contribue pas moins à faire fructifier la ferme familiale et à assurer la survie du hameau où elle se trouve, un peu comme le fait le personnage imaginé par Germaine Guèvremont. Les ressemblances avec l'univers du Chenal du Moine et la figure du Survenant sont d'ailleurs troublantes quand on considère la page couverture choisie pour le roman de Kinnan Rawlings, qui montre un homme surdimensionné en train de contempler un petit village, qu'il semble dominer de toute sa stature⁹. Certes, rien ne nous permet d'affirmer que Marjorie Kinnan Rawlings ait pu prendre connaissance du *Survenant* et de *Marie-Didace* dans leur version anglaise, intitulée *The Outlander* aux États-Unis, mais on sent bien que les deux écrivaines partagent la même inspiration. D'ailleurs, si en anglais le mot «*outlander*» met l'accent sur celui qui vient d'ailleurs, le mot «*sojourner*» n'en signifie pas moins un occupant provisoire, un résident temporaire.

Pour terminer cette section, il convient d'ouvrir une parenthèse pour mentionner que Marjorie Kinnan Rawlings a entretenu une relation d'amitié avec une autre écrivaine de la Floride, Zora Neale Hurston (1891-1960), qui a participé au mouvement de la Renaissance de Harlem et est l'auteur d'un classique de la littérature afro-américaine, *Their Eyes Were Watching God* (1937), un roman qui, tout comme *Le Survenant*, s'appuie sur l'utilisation de sociolectes et met en scène la figure d'un vagabond. Dans cette perspective, il convient de mentionner que Zora Neale Hurston était diplômée en anthropologie du Barnard College, où elle avait suivi des cours avec le grand Franz Boas, le même qui a exercé une influence profonde sur Marius Barbeau et sur l'essor de l'ethnologie au Québec, un mouvement auquel Germaine Guèvremont a contribué indirectement avec *Le Survenant*. Une telle imbrication ne doit pas nous étonner, dans la mesure où tous ces acteurs et surtout

8. «*We need above all, I think, a certain remoteness from urban confusion, and while this can be found in other places, Cross Creek offers it with such beauty and grace that once entangled with it, no other place seems possible to us, just as when truly in love none other offers the comfort of the beloved.*» (Marjorie Kinnan Rawlings, *Cross Creek*, New York, Charles Scribner's Sons, 1942, p. 8; je traduis)

9. Il en va de même pour la page couverture de *Cross Creek*, qui nous renvoie de façon assez troublante au décor du Chenal du Moine.

actrices ont participé du même mouvement d'expression des pratiques locales et régionales ainsi que d'un imaginaire américain gravitant autour des mêmes grandes images : la route, le hameau, le vagabond, la rivière, la nature.

La figure de William Faulkner

Si on poursuit notre exploration des écrivains américains de prédilection de Germaine Guèvremont, on peut se rendre compte que certains d'entre eux ne sont pas étrangers à la matière traitée dans le cycle du *Survenant*, ni à la manière dont il est construit. Dans cette perspective, le cas de William Faulkner (1897-1962) est éclairant. Même si ses romans sont caractérisés par une recherche formelle beaucoup plus poussée que ceux de Guèvremont, ils sont eux aussi profondément ancrés dans une région donnée, soit dans le comté imaginaire de Yoknapatawpha, qui aurait été inspiré par le comté de Lafayette, dans l'État du Mississippi. Il est intéressant de noter que, selon Faulkner, le nom de ce comté signifie « eau s'écoulant lentement sur la terre plate¹⁰ », ce qui nous rapproche des cours d'eau souvent paresseux qui peuplent l'imaginaire des romans de Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Marjorie Kinnan Rawlings. On peut supposer que cette insistance sur l'image d'une eau qui s'écoule lentement est liée à ce que Gérard Bouchard appelle l'invention d'une mémoire longue, qui se manifeste dans les collectivités neuves par le recours à différentes stratégies pour construire leur propre récit national et l'inscrire dans une profondeur historique. L'une de ces stratégies est nommée la « mémoire longue empruntée¹¹ » ; dans ce cas de figure, « la jeune nation peut se tourner soit vers la mère patrie, soit vers les Autochtones ». Mais elle peut aussi renoncer « tout simplement à la mémoire longue [et s'employer à] fonder autrement sa légitimité¹² », comme l'ont fait par exemple les États-Unis. Une autre stratégie consiste à mobiliser un vecteur différent « pour assoir et attester les continuités de longue durée¹³ », comme le recours au folklore, à la généalogie et à la géographie. C'est ainsi que l'image du chenal immobile, de la rivière paresseuse et même du grand fleuve imperceptible (qu'il s'agisse du Mississippi ou du Saint-Laurent) viendrait donner une épaisseur temporelle à un espace nord-américain autrement dépourvu de profondeur, qui ne serait rien d'autre qu'un horizon fuyant et évanescent. C'est sur ce plan que les romanciers du sud des États-Unis, comme Marjorie Kinnan Rawlings et William Faulkner, prennent toute leur signification et se rapprochent des auteurs québécois, avec lesquels ils partagent la conscience d'appartenir à une société qui a été vaincue, chassée du temps des origines pour être propulsée contre son gré dans les temps modernes. Comme

10. « *water flows slow through flat land* » (William Faulkner, *Faulkner in the University*, éd. Frederick Gwynn et Joseph L. Blotner, Charlottesville, University of Virginia Press, 1995, p. 74; je traduis).
11. Gérard Bouchard, « Jeux et nœuds de mémoire : l'invention de la mémoire longue dans les nations du Nouveau Monde », dans Gérard Bouchard et Bernard Andrès (dir.), *Mythes et sociétés des Amériques*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 317.
12. Gérard Bouchard, « Jeux et nœuds de mémoire », art. cité, p. 324.
13. Gérard Bouchard, « Jeux et nœuds de mémoire », art. cité, p. 338.

l'écrit Marie Liénard dans son article intitulé « Faulkner et le grand fleuve », « [p]lus que la terre, cependant, c'est l'eau qui cristallise le tragique de ce lieu et de son histoire. Le fleuve occupe en effet une place significative dans tout l'imaginaire du Sud, comme en témoigneraient par exemple des œuvres aussi différentes que celle de Mark Twain, Eudora Welty, Walker Percy ou James Dickey¹⁴ ». Les romanciers du sud des États-Unis proposent ainsi à Germaine Guèvremont une marche à suivre dans sa tentative de saisir la substance de la petite communauté qui peuple le Chenal du Moine et la région des îles de Sorel, à savoir sa relation intime avec le fleuve et, de façon plus élémentaire, avec « l'eau qui s'écoule lentement sur la terre plate ».

L'influence exercée par Faulkner sur Guèvremont se mesure aussi à l'aune de l'importance que représentaient la langue vernaculaire et les sociolectes pour le grand romancier du Sud, comme ce fut d'ailleurs le cas pour Zora Neale Hurston. Certes, cet usage des sociolectes, qui témoigne en soi d'un souci ethnologique certain, a été gommé dans les traductions françaises des romans de Faulkner, comme le remarque fort à propos Annick Chapdelaine¹⁵, mais il n'en est pas moins réel dans le texte original. Il n'est donc pas étonnant que tout le cycle du *Survenant* gravite autour de la reproduction de certains sociolectes et que l'oralité y joue un rôle aussi prépondérant, ce qui ouvre la voie à la rédaction du radiroman, puis du téléroman. Ces caractéristiques prennent une nouvelle signification quand on sait jusqu'à quel point elles sont aussi présentes chez les écrivains américains de prédilection de Germaine Guèvremont, notamment chez William Faulkner.

Pour terminer, il convient de mentionner l'existence d'un roman de Faulkner qui tourne autour de l'idée de la survenance et du hameau, soit *The Hamlet*, publié en 1940. Il s'agit du premier volume de la saga dite des Snopes, un cycle qui, selon Pierre-Yves Petillon, « raconte l'irrésistible ascension du parrain du clan, Flem Snopes, arrivé, on ne sait d'où, un beau matin de 1902, au hameau de Frenchman's Bend et qui va faire peu à peu main basse sur la ville¹⁶ ». En ce sens, le personnage de Flem Snopes serait une des sources du personnage du *Survenant*, qui s'invitera à son tour dans une petite collectivité, dans ce hameau qu'est le Chenal du Moine, qui est à sa façon un « Frenchman's Bend », un « coude du Français » situé non pas dans la région du Mississippi, mais sur les berges du Saint-Laurent, l'autre grand fleuve qui traverse le continent. Germaine Guèvremont retient aussi du roman de Faulkner l'idée de la relation de confiance qui s'installe peu à peu entre Flem Snopes et le vieux Will Varner, le patriarche de la famille. Cette relation préfigure celle qui unit le *Survenant* au père Didace.

14. Marie Liénard, « Faulkner et le grand fleuve », *Études*, t. 404, n° 3, 2006, p. 363.

15. Voir Annick Chapdelaine, « Transparence et retraduction des sociolectes dans *The Hamlet* de William Faulkner », *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 11-33.

16. Pierre-Yves Petillon, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 45.

De John Dos Passos à Carson McCullers

Le cas de l'influence exercée par John Dos Passos se révèle également intéressant à observer. Sa trilogie intitulée *U.S.A.* (1938), en plus de constituer un sommet du roman réaliste et une manifestation éloquente du fantasme du grand roman américain, s'inscrit dans le contexte socioculturel du dernier tiers du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e, une période marquée par la poussée vers l'Ouest et par la construction du chemin de fer, ce dernier ayant favorisé le développement du capitalisme industriel américain autour du travail saisonnier dans l'agriculture, les forêts et les mines. L'existence du chemin de fer a provoqué le déracinement d'une partie de la classe ouvrière, qui a pris la direction de l'Ouest, souvent en sautant clandestinement dans les trains. La figure iconique du vagabond, du « *Hobo* », du « *Tramp* », a pris naissance à cette époque. Elle a été popularisée notamment par le livre de Jack London, *The Road* (1907), qui a inspiré John Steinbeck dans la rédaction de *The Grapes of Wrath* (1939), puis Jack Kerouac dans l'écriture d'*On the Road* (1957). Selon Alice Béja, le « *Hobo* » est ainsi devenu « un trope de la littérature américaine [et son personnage] s'est figé au cours du XX^e siècle en une icône culturelle symbolisant l'esprit pionnier, la liberté de mouvement, le romantisme de la grand-route¹⁷ ». Si on se fie à Pierre-Yves Petillon, la popularité et la postérité de la trilogie de John Dos Passos s'inscrivent moins dans le contexte du grand réalisme social que dans sa filiation avec l'image du « *Hobo* » ou du vagabond : « Dans l'immédiat après-guerre, l'influence de Dos Passos se situe [...] dans sa filiation avec le vagabondage anarchiste du début du siècle¹⁸. » Petillon remarque fort à propos que la trilogie *U.S.A.* est encadrée par un prologue et un épilogue « qui mettent au premier plan un vagabond récalcitrant, un "homme sans maître" inspiré de Thornstein Veбен et du mouvement des *Wobblies*¹⁹ ». Les racines du personnage du *Survenant* sont donc aussi à chercher de ce côté, dans cette influence exercée par John Dos Passos ainsi que par des romanciers comme John Steinbeck ou encore Carson McCullers, même si Germaine Guèvremont n'a jamais fait allusion à cette dernière, du moins pas à ma connaissance. Ainsi, *The Heart Is a Lonely Hunter*, publié en 1940, se présente selon Petillon comme une « chronique d'une petite ville du Sud, stagnante, presque isolée du monde²⁰ », à l'image de ce que sera le Chenal du Moine. Le roman de McCullers met aussi en scène la figure d'un « *Hobo* » prénommé Jake, un « vagabond saoulard, radical et anarchiste qui vient de débarquer dans la ville²¹ ».

On le voit, la signification du cycle du *Survenant* est tributaire, du moins en partie, de la lecture de ces romancières et romanciers américains, tels que Marjorie Kinnan Rawlings, Carson McCullers, William Faulkner, John Dos

17. Alice Béja, « Les hobos américains, au croisement des écritures », *Sociologie et sociétés*, vol. 48, n° 2, 2016, p. 77.

18. Pierre-Yves Petillon, *Histoire de la littérature américaine*, ouvr. cité, p. 20.

19. Pierre-Yves Petillon, *Histoire de la littérature américaine*, ouvr. cité, p. 20.

20. Pierre-Yves Petillon, *Histoire de la littérature américaine*, ouvr. cité, p. 75.

21. Pierre-Yves Petillon, *Histoire de la littérature américaine*, ouvr. cité, p. 75.

Passos et John Steinbeck. Comme elle connaissait bien la littérature américaine et pouvait la lire directement dans le texte anglais, Germaine Guèvremont a été amenée à s'en inspirer et à la transposer dans sa propre œuvre, sous le couvert d'une esthétique évoquant le régionalisme littéraire français et canadien-français, mais sans le recouper tout à fait, puisqu'elle emprunte pour l'essentiel au régionalisme américain. Le critique Harry Bernard ne s'y trompe pas quand il évoque les ressemblances entre le roman de Guèvremont et certains romans du sud des États-Unis ; même si sa critique du roman, publiée dans *Le Droit*, est assez dure, il parle d'un livre « âpre et dense d'un régionalisme vigoureux, qui sent bon la terre et l'eau, [et qui se situe selon lui dans la tradition] de ces ouvrages évocateurs du delta du Mississipi : *Green Margins* (1936) et *The Great Big Doorstep* (1941) d'E.-P. O'Donnell²² ». À ce stade de l'analyse, il faut se rappeler le livre de Harry Bernard mentionné en introduction. On sait que *Le roman régionaliste aux États-Unis* est issu de la thèse de doctorat que Bernard a soutenue en 1948 à l'Université de Montréal et à laquelle il travaillait au moment de la publication du *Survenant*. En fin connaisseur du roman américain, Harry Bernard se montre donc sensible, dans sa critique, à la filiation du roman de Guèvremont avec les romans du Sud et avec le décor du Mississipi.

Les œuvres d'Edwin P. O'Donnell mentionnées par Harry Bernard mettent d'ailleurs en scène des Cajuns de la Louisiane : faut-il y voir une des sources du personnage de l'Acayenne ? Cette figure quelque peu énigmatique, qui est caractérisée par son altérité, au même titre que le *Survenant*²³, ne renverrait-elle pas aux Cajuns de la Louisiane ? La question mérite d'être posée, d'autant plus que des personnages de Cajuns se retrouvent aussi dans d'autres romans du sud des États-Unis, notamment chez William Faulkner²⁴. Au même titre que le *Survenant*, qui est un avatar du « *Hobo* », l'Acayenne serait l'incarnation d'un imaginaire de l'errance nord-américaine, magnifiquement symbolisé par le poème « *Evangeline* » d'Henry Wadsworth Longfellow, dont la publication remonte à 1847, soit à l'époque où la nation américaine était toujours en quête de ses grands textes fondateurs.

Conclusion

À la lumière des pages qui précèdent, il serait possible de mieux mettre en perspective ce qui constitue l'américanité du cycle du *Survenant*. Il ne conviendrait pas tant de distinguer ce qui y relève de la culture littéraire ou savante et de la culture populaire proprement dite, puisque les deux types de culture s'entremêlent sous la plume de Germaine Guèvremont, mais plutôt de relever tous les éléments qui contribuent à faire du *Survenant* une

22. L'Illettré, « Histoire d'un *Survenant* », *Le Droit*, 8 juin 1945, p. 3.

23. Voir David Décarie, « Le relais des *survenants* chez Germaine Guèvremont », *Voix et Images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 359-383.

24. Une de ses premières nouvelles, qui est restée inédite jusqu'en 1979, est d'ailleurs intitulée « *Évangeline* ». On sait que Faulkner était littéralement fasciné par Longfellow. Voir Danielle Latour-Lefort, *Le mythe d'Évangéline revisité par William Faulkner et Antonine Maillet*, thèse de doctorat, Université de Bordeaux 3, 2003.

œuvre intimement liée à son contexte nord-américain, spécifiquement dans sa dimension littéraire. C'est ainsi que la connaissance qu'elle possède des auteurs américains, et particulièrement des auteurs associés au portrait de certaines régions, notamment le Sud, comme c'est le cas de Marjorie Kinnan Rawlings et William Faulkner, se conjugue chez elle avec un regard ethnographique qui, d'une part, est présent chez certains de ses auteurs de prédilection et qui, d'autre part, s'impose à elle tout naturellement, à une époque où la société québécoise se modernise rapidement et où les sciences sociales occupent de plus en plus de place. De plus, le cycle du *Survenant* active ou réactive plusieurs thèmes et procédés caractéristiques, chers aux romanciers américains de son temps, qu'il s'agisse du rapport consubstantiel entretenu avec la nature, du souci de réalisme, de la conception du personnage, de l'art du récit, de l'importance dévolue au journalisme et à l'écriture journalistique ou encore de la figuration de la petite ville.

Par exemple, il serait possible de relier *Le Survenant* à la tradition américaine dite du «*Nature Writing*» et d'en proposer du même coup une lecture écopoétique. On saisit mieux certains passages du *Survenant* quand on sait l'importance vitale qu'occupe la nature dans la littérature américaine depuis les écrits fondateurs de Henry David Thoreau et d'Emily Dickinson, jusqu'aux romans dédiés aux espaces sauvages, à la pratique de la chasse ou encore à la pêche à la mouche, comme ceux de Norman MacLean ou Thomas McGuane. Les descriptions des chenaux et des îles de Sorel, les épisodes de chasse au canard, les visions d'une nature somptueuse, tous ces éléments caractéristiques du *Survenant* sont quelque chose d'assez nouveau dans la littérature québécoise de l'époque, qui faisait souvent de la nature une simple toile de fond. Avec une grande justesse, les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* notent ainsi que *Le Survenant* est « un des rares romans de la terre qui fasse pénétrer le lecteur dans les lieux physiques de la région qu'il décrit²⁵ », et ils citent à cet effet un long passage du roman qui montre que Germaine Guèvremont marche sur les traces des écrivains américains, depuis longtemps rompus aux descriptions minutieuses de la nature sauvage :

Les grandes mers de mai avaient fait monter l'eau de nouveau. À mesure qu'il avançait, le Survenant s'étonna devant le paysage, différent de celui qu'il avait aperçu, l'automne passé. En même temps il avait l'impression de le reconnaître comme s'il l'eût déjà vu à travers d'autres yeux ou encore comme si quelque voyageur l'ayant admiré autrefois lui en eût fait la description fidèle. Au lieu des géants repus, altiers, infailibles, il vit des arbres penchés, avides, impatients, aux branches arrondies, tels de grands bras accueillants, pour atteindre le vent, le soleil, la pluie: les uns si ardents qu'ils confondaient d'une île à l'autre leurs jeunes feuilles, à la cime, jusqu'à former une arche de verdure au-dessus de la rivière, tandis qu'ils baignaient à l'eau claire la blessure de leur tronc mis à vif par la glace de débâcle; d'autres si remplis de sève qu'ils écartaient leur tendre ramure

25. Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise* [2007], Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2010, p. 250.

pour partager leur richesse avec les pousses rabougries où les bourgeons chétifs s'entrouvraient avec peine²⁶.

Cet aspect novateur du cycle du *Survenant* se retrouve aussi dans le traitement qui est réservé à la petite ville de Sorel, un traitement qui n'est pas étranger au « complexe de Kalamazoo²⁷ » dont a traité Pierre Nepveu dans ses *Intérieurs du Nouveau Monde*. On oublie trop souvent que les Québécois et les Canadiens français sont entrés en contact avec la modernité américaine quand ils ont fait l'expérience non pas uniquement de la grande ville mais d'abord et avant tout de la petite ville, particulièrement de celles qui se situent non pas au centre mais à la périphérie, ce qui explique l'importance occupée dans l'imaginaire littéraire franco-canadien par des villes comme Moncton, Timmins, Sudbury, Lowell et Rouyn-Noranda, qui « disent toutes un point de contact du Québec (ou de l'ancien Canada français) avec l'espace réel ou mythique américain²⁸ ». Selon Pierre Nepveu, il convient d'ajouter à cette liste la ville de Macklin, le lieu imaginaire où se déroule l'action de *Poussière sur la ville* d'André Langevin. Dans le cycle du *Survenant*, même s'il s'agit d'une ville située dans l'axe du Saint-Laurent, Sorel joue un peu ce rôle de creuset, de laboratoire, en se juxtaposant au Chenal du Moine, dont elle devient la contrepartie nécessaire. Sorel représente à la fois un espace alternatif et le lieu où prend forme la modernité, incarnée entre autres par le journalisme, dont on sait l'importance pour Germaine Guèvremont. Encore une fois, on peut penser à tous ces écrivains américains qui ont baigné dans l'univers du journalisme et dont l'écriture est en partie tributaire de cette activité, à laquelle elle a emprunté le souci du réalisme et de la concision. Sorel, c'est aussi la « *sin city* », le lieu hanté par la figure de l'Acayenne, dont j'ai essayé plus haut de souligner le caractère profondément nord-américain.

Il convient donc de reconnaître que le cycle du *Survenant* mérite d'être replacé dans son contexte américain, qui nous permet de jeter un nouveau regard sur certains aspects méconnus de cette œuvre majeure. Fortement influencée par ses lectures américaines, Germaine Guèvremont a proposé une nouvelle façon d'écrire le roman au Québec et en a fait un genre plus vivant en l'inscrivant dans l'évolution des pratiques culturelles, comme le donne à voir le recours au radioroman puis au téléroman, qui collent de près à une certaine esthétique du roman américain, plus proche de l'image que de l'introspection. De plus, une figure comme celle du *Survenant*, de même que le rapport neuf qui est établi avec la nature, ainsi que la relation à la petite ville, ne seraient pas les mêmes si Germaine Guèvremont ne s'était pas inspirée des romancières et des romanciers de son temps. En ce sens, le cycle du *Survenant* apparaît à la fois comme une œuvre composite et comme une

26. Germaine Guèvremont, *Le Cycle du Survenant. En pleine terre, Le Survenant*, Marie-Didace, éd. David Décarie et Lori Saint-Martin, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2013, p. 237-238.

27. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 271.

28. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, ouvr. cité, p. 271.

tentative d'écrire un roman américain en français, ce qui ne va pas sans rappeler *Les enfances de Fanny* de Louis Dantin, un roman terminé en 1944 mais publié à titre posthume en 1951²⁹. On sait qu'avec *Les enfances de Fanny*, Dantin s'est risqué à écrire un roman sur la communauté noire de Boston, à l'instar de plusieurs romanciers américains de race blanche de son temps (on ne parlait pas encore à l'époque d'appropriation culturelle). Ce rapprochement entre Dantin et Guèvremont n'est peut-être pas aussi fortuit qu'on le pense et mériterait une étude plus poussée. Chose certaine, le cycle du *Survenant* a marqué une étape importante dans l'émergence de l'américanité au Québec, en donnant une portée concrète, esthétique et littéraire à un phénomène qui ne s'est pas limité à la sphère sociale et au mode de vie, comme on le pense trop souvent.

29. Voir à ce propos l'excellente préface de Pierre Hébert dans la nouvelle édition du roman, publiée chez Fides en 2017.

Avec des contributions de
Mylène Bédard
Stéphanie Bernier
Charlotte Biron
Thomas Carrier-Lafleur
David Décarie
Rosemarie Fournier-Guillemette
Jean Morency
Lori Saint-Martin
Chantal Savoie

ISBN 978-2-925015-13-0



9 782925 015130