

THE UNIVERSITY OF MANITOBA

DE LA SATIRE A L'IRONIE CHEZ ROCH CARRIER

BY



KEAY DOBSON-GOLLETZ

A THESIS


SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF FRENCH AND SPANISH

WINNIPEG, MANITOBA

MARCH 1989

 National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-51655-0

Canada

DE LA SATIRE A L'IRONIE CHEZ ROCH CARRIER

BY

KEAY DOBSON-GOLLETZ

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of

MASTER OF ARTS

© 1989

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

TABLE DES MATIERES

Introduction	2
1. Satire du capitalisme	17
2. Satire historique	29
3. Tradition et modernisme	41
4. De la satire à l'ironie	73
5. La Nature fataliste de l'ironie	85
Conclusion	97
Bibliographie	105

Je tiens à avertir le lecteur des sigles dont nous nous servons dans cette étude et qui sont réservés uniquement pour les oeuvres de Roch Carrier:

Le Deux-millième étage: Dmé

Il est par là, le soleil: Ipls

La Guerre, yes sir!: LGys

Il n'y a pas de pays sans grand-père: Ippg

Les Enfants du bonhomme dans la lune: Ebl

INTRODUCTION

Tour d'horizon du problème

La satire et l'ironie, en tant que conventions littéraires, sont tellement liées qu'il est difficile de les analyser séparément. Pour ne parler que de la satire, on constate presque autant de formes et de tons que de satiristes. Parmi les techniques de la satire se trouvent celles de l'allusion, de la reductio ad absurdum et de la parodie, tandis que les tons varient entre le ridicule, le sarcasme, et le cynisme. Cette diversité de manifestations ou de caractéristiques est ce qui rend la satire difficile à délimiter définitivement. Et pourtant, il existe un trait commun dans les différentes formes de la satire, en ce qu'elles semblent toutes déployer un aspect rectificatif. Pour corriger la chose qu'il critique, le satiriste cherche à persuader son lecteur de la vérité dissimulée derrière le masque de la farce. Il va de soi que cette "vérité" est souvent d'une nature subjective, mais il se

peut aussi qu'un satiriste attaque quelque chose qui est reconnu universellement pour mauvais, comme, par exemple, la guerre.

Dans cette étude, cependant, il nous semble moins important d'analyser la satire en tant que critique sociale que de chercher à montrer comment elle contribue à créer un effet ironique d'ensemble. En d'autres termes, nous révoquons en doute le sens utilitaire ou positiviste de la satire chez Roch Carrier, tout en affirmant son importance dans l'élaboration d'une vision ironique. Par exemple, l'épisode central de La Guerre, yes sir!, où Bérubé bat et humilie Arsène, dépasse la simple satire politique d'une guerre dans laquelle les Québécois ne voulaient point participer. Le conflit entre les deux hommes qui les abaisse à un niveau sauvage, représente un commentaire ironique sur la nature de toutes les guerres: elles finissent par la dévalorisation de l'existence et le dépouillement des qualités humaines.

En effet, tandis que la satire tend à caricaturer, l'ironie semble entrer en jeu à un niveau supérieur, tant sur le plan de la rhétorique que sur celui de l'ontologie. J.A. Cuddon, dans son livre, A Dictionary of Literary Terms, explique que l'ironie suggère quelque chose de plus raffiné et de plus poli que la satire; elle évoque une considération mûre et bien pesée. L'ironie, selon Cuddon, est un terme plus littéraire.¹ Pour notre part, il nous semble que dans la mesure où l'on s'attache à étudier le style

de Carrier, la satire doit s'effacer devant l'ironie, qui est plus primordiale, plus universelle. C'est l'attitude ironique de l'auteur qui se retrouve dans ses oeuvres, et qui produit, à la fin, non seulement un style attachant, mais une vision particulière du monde et de l'existence.

Notre intention est de dégager cette vision ironique dans l'oeuvre de Roch Carrier, en nous concentrant sur des textes qui nous semblent particulièrement révélateurs. Parmi ceux-ci se trouvent notamment les Contes du bonhomme dans la lune, Il est par là, le soleil, La Guerre, yes sir!, Le Deux-millième étage, et Il n'y a pas de pays sans grand-père. La satire de la religion et celle de la guerre sont surtout évidentes dans La Guerre, yes sir!, tandis que la satire qui vise la société, le modernisme et la tradition se retrouve dans Il est par là, le soleil aussi bien que dans Le Deux-millième étage et Il n'y a pas de pays sans grand-père. Mais ce sont aussi, selon nous, des textes ironiques, et nous aimerions, avant de les analyser, nous arrêter plus longuement sur ces deux concepts jumeaux que sont l'ironie et la satire.

La Satire

Il est donc nécessaire, avant de considérer des textes de Carrier eux-mêmes, d'établir davantage les définitions de la satire et de l'ironie. La plupart des dictionnaires caractérisent brièvement la satire par sa critique mordante

des faiblesses et des vices humains, et font mention de son intention correctrice. K. Beckson et A. Ganz, dans Literary Terms: A Dictionary vont plus loin en décrivant des cibles typiques de la satire, telles que les notions et les idées, les institutions, les différents types de gens et la race humaine elle-même.²

Les buts de la satire sont plusieurs, mais ils sont conjoints: d'abord, la nature de la satire est telle qu'elle vise à tourner en ridicule quelqu'un ou quelque chose, ne serait-ce que dans le but de corriger. Mais la destruction et l'agression, même si elles sont exagérées pour les fins de la satire sont essentielles si le satiriste va mener son lecteur à mépriser le sujet attaqué. De cette façon, le lecteur voit la nécessité de corriger ce qui est déséquilibré ou anormal, et donc, méprisable. En effet, c'est précisément cette sorte de vision et de situation que crée Carrier dans Le Deux-millième étage, lorsque le lecteur se rend compte que lui aussi condamne les "maudits capitalistes" qui hantent la maison de Dorval. Qui plus est, en souhaitant rectifier ce que l'auteur présente comme aberration, on a l'impression d'avoir raison et de faire du bien à l'humanité. Il ne suffit pas de dire que la satire existe pour critiquer; elle a aussi une fonction psychologique. Même si, de l'avis du célèbre écrivain anglais, Dryden, le véritable but de la satire est la correction des vices,³ A. Pollard, dans son livre, Satire, croit que

la satire est un moyen d'alléger la tension causée par la gravité des problèmes auxquels il faut faire face dans la vie.⁴ Cette observation implique le besoin chez les hommes de rire d'eux-mêmes, de se moquer de leurs faiblesses et de l'absurdité de l'existence; elle révèle la nature comique de la satire aussi bien que son sérieux. Ces deux tendances, de correction et de soulagement, démontrent l'aspect positif de la satire.

En même temps, le paradoxe de détruire pour rectifier, de critiquer pour améliorer, nous rappelle la difficulté de préciser le phénomène satirique. On voit comment son domaine est vaste quant aux sujets, et on a déjà mentionné quelques-unes des techniques dont la satire se sert: il faut y ajouter l'allégorie, le parallèle ou la disproportion, la caractérisation et le burlesque. Tous ces procédés satiriques servent à illustrer une certaine divergence entre ce que l'auteur perçoit comme vérité ou réalité, et ce qu'il présente comme folie dans sa satire. Souvent il n'est pas nécessaire de tout satiriser; un seul vice suffit pour en représenter toute la gamme. Cuddon cite l'exemple de Molière, qui, en ridiculisant l'hypocrisie religieuse dans Tartuffe, réussit à critiquer ses compatriotes, la société et la religion, aussi bien que la nature humaine.⁵

De cette manière, la satire universalise le message et les soucis du satiriste, et on voit comment le sujet attaqué tend à diminuer en importance pour permettre de traiter

des questions périphériques.

Pollard décrit brièvement quelques étapes dans le développement de la satire, mais on doit les prendre pour provisoires, étant donné la variété des formes et des techniques satiriques. La satire peut se présenter sous forme d'histoire racontée de façon sérieuse, d'anticipation, de dénouement habile, ou de commentaire de la part de l'auteur.⁶ Tout cela peut avoir lieu dans une ambiance comique, ou, selon le rapport établi entre l'auteur et son lecteur, sur un ton plus sérieux. Quoi qu'il choisisse comme mode, le satiriste se propose de protester contre quelque chose, et de suggérer subtilement ou ouvertement des transformations pour le mieux.

L'Ironie

La présence de la satire, pourtant, ne caractérise pas forcément une oeuvre entière. Il se peut que les éléments satiriques s'ajoutent à d'autres éléments stylistiques, comme l'allégorie, ou l'allusion, pour atteindre les buts de l'auteur. La satire peut se trouver à côté de la raillerie, de l'esprit, de l'humour noir, et même quelquefois à côté de la dénonciation et de l'invective. Ce qui nous intéresse le plus, cependant, en considérant les oeuvres de Roch Carrier, c'est l'ironie, puisqu'il nous semble que celle-ci dépasse en envergure et en importance la satire, et l'entraîne dans la vision du monde de l'auteur. On ne

peut donc pas se contenter de la définition conventionnelle de l'ironie, à savoir une figure de rhétorique qui laisse entendre un sens qui est le contraire de ce que les mots disent. Il faut aussi scruter quelques aspects de l'ironie qui relèvent de la métalinguistique.

Le principal élément de l'ironie semble être sa nature paradoxale. Dans son essai intitulé On the Irony of Sophocles (1833), Thirlwall parle de cet aspect,⁷ et Friedrich Schlegel insiste ailleurs sur le dualisme qui souligne tout ce qui est ironique: "Le paradoxe, c'est la condition indispensable de l'ironie, son âme, sa source, et son principe."⁸ Ce paradoxe, ou l'ambiguïté ironique, se trouve, selon A.W. Schlegel, au niveau de l'équilibre que tient l'ironiste entre le comique, ou l'absurde, et le sérieux.⁹ Presque toujours, il y a un élément de l'absurde, et très souvent, l'ironie fait sourire le lecteur qui en est au courant. Un autre élément de la technique ironique qui entre en jeu est l'intonation de la voix ironique. Ceci est un signal qui suggère au lecteur qu'il doit rejeter l'interprétation littérale, et doit chercher quelque chose de plus subtil et d'inexprimé. Après avoir passé en revue diverses théories de l'ironie, Cuddon conclut que la plupart des différentes formes d'ironie ont en commun l'exigence qu'on s'aperçoive d'un décalage, soit entre les mots et leur message, soit entre les actions et leurs résultats, soit entre la réalité et l'apparence.¹⁰

L'entendement de la part du lecteur implique un rôle qui n'est pas passif. Wayne C. Booth décrit les étapes de la "reconstruction" que le lecteur est obligé de faire, à commencer par le refus du sens littéral. Le lecteur doit ensuite considérer un sens alternatif, mais celui-ci sera facile à trouver parce qu'il est à l'opposé du sens du message littéral. Troisièmement, le lecteur prend une décision sur la position de l'auteur, et finalement, il rectifie son jugement du sens.¹¹

Autrement dit, la compréhension de la part du lecteur et la réalisation de l'effort ironique dépendent de la compétence du lecteur. D.C. Muecke indique l'importance des valeurs, des moeurs et des connaissances que possède un lecteur lorsqu'il se trouve en présence de l'ironie.¹² Cette formation culturelle, sociale et idéologique est partagée par l'ironiste lui-même, et c'est à l'équilibre harmonieux des compétences - de l'auteur et du lecteur - que l'ironiste doit se fier pour se faire entendre. Booth explique comment l'ironie peut se révéler lorsqu'il y a un conflit entre les valeurs exprimées dans le texte, les valeurs du lecteur, et surtout celles que le lecteur attribue à l'auteur.¹³

Mais la vision ironique ne commence pas avec le lecteur; elle est plutôt cultivée et nourrie chez l'auteur. Les grands critiques dans le domaine de l'ironie semblent se mettre plus ou moins d'accord pour dire que l'ironie

naît d'une méditation ontologique. L'existence est, après tout, le domaine où la réalité et l'apparence se combinent, produisant un contraste ironique. Kierkegaard, dans The Concept of Irony (1841), a parlé de la façon dont le vrai ironiste regarde le monde. Muecke explique que selon Kierkegaard celui qui possède une vision ironique la possède à tout moment, et que c'est la totalité de l'existence qui est conçue sur le mode ironique.¹⁴ Amiel croit que l'ironiste doit pouvoir s'apercevoir des absurdités de l'ironie dans la vie pour apprécier la convention ironique en littérature. Et, pour Karl Solger, le concept de l'ironie est au centre de l'existence et se manifeste chez celui qui contemple la métaphysique et le destin.¹⁵ Après avoir considéré ces idées, Muecke arrive à une sorte de portrait de l'ironiste, et il en relève les caractéristiques nécessaires. Il faut, aussi bien que beaucoup d'expérience dans la vie et une bonne connaissance du monde, l'habileté jointe à l'esprit. On doit pouvoir s'apercevoir des ressemblances entre des choses apparemment dissemblables, et distinguer entre celles qui semblent pareilles, tout en tenant compte des connotations et des échos verbaux.¹⁶ Vladimir Jankélévitch, dans son étude de la conscience ironique, conclut que "la conscience, qui reste nocturne pour elle-même, est le propre sujet de l'ironie, tout en voulant être son objet. . . L'ironie est une activité spirituelle infinie".¹⁷

L'ironiste doit aussi être capable de se distancer

des victimes de l'ironie, pour mieux regarder et faire passer ses jugements. C'est le rôle de l'ingénu qu'il joue, détaché de ses créations littéraires mais souriant d'en haut de leurs actions et des conséquences qui en résultent.¹⁸ Il y a ici l'idée de Dieu lui-même comme ironiste par excellence: tandis que l'homme représente l'archétype de la victime, frustré par les bornes de son existence terrestre, Dieu est libre, omnipotent et il transcende tout. Ces positions respectives représentent ce que Friedrich Schlegel considère comme l'ironie essentielle de la situation impossible de l'homme: c'est une créature finie qui s'efforce de comprendre un être infini.¹⁹

On revient toujours à ce conflit central, le paradoxe qu'est l'ironie. L'homme, vaincu devant la réalité, est néanmoins obsédé par l'espoir; submergé dans l'espace et le temps de son existence, il est limité dans son pouvoir et sa créativité. C'est la situation humaine qui fournit l'occasion du drame, comme explique Thirlwall: il y a un contraste entre les espoirs, les craintes, les désirs, et les projets de l'homme, et un destin malveillant et prédéterminé, qui fournit de multiples occasions pour la manifestation de l'ironie tragique.²⁰

Voici donc qu'on s'approche d'une vision qui est particulièrement carriériste. Quoique son ironie soit ancrée dans l'observation sociale, Carrier montre clairement dans ses oeuvres qu'il participe à cette contemplation métaphy-

sique. Tout en créant des personnages attachants et sympathiques, l'auteur reste plus ou moins détaché: il fait dérouler la vie des habitants sur la scène québécoise, sans intervenir pour sauver les victimes de leur destin, qui est parfois malveillant. Le spectacle des gens qui ne finissent pas tous par être heureux semble suggérer un certain élément fataliste chez Carrier. C'est exactement le genre de situation que Friedrich Schlegel a décrit à propos des êtres finis qui vont forcément se perdre lorsqu'ils cherchent à connaître l'infini. Dans ses oeuvres, Carrier et ses personnages, comme la plupart des êtres humains d'ailleurs, semblent être à la recherche de quelque chose qui est meilleur que ce qu'on vit; quelque chose qui est peut-être perdu dans le temps ou impossible à posséder ici-bas. Dans une ironie fatale, on trouve que le bonheur est éphémère, et qu'il est perdu au moment d'être possédé. C'est une ironie particulière, née d'une considération de l'existence humaine, et qu'on pourrait qualifier d'ontologique.

Il est possible d'étudier beaucoup d'autres variétés de la convention ironique: Booth développe la notion des ironies "stables et instables" dans son livre, A Rhetoric of Irony.²¹ Muecke dresse une liste de différentes catégories d'ironie; il y en a quinze dans son "Introduction," et encore plus dans une section sur l'évolution du concept ironique. Cette étude profonde souligne la difficulté énorme de postuler une définition brève de l'ironie. Mais

pour notre part, tout en tenant compte des éléments communs de la convention ironique, comme le paradoxe, l'absurde, le comique et le sérieux, nous nous attacherons à évaluer un choix de textes de Carrier pour voir ce qu'il y a chez lui de particulier, d'unique. Notre analyse tentera donc de cerner cette vision ironique et en même temps personnelle, et insistera particulièrement sur la contribution à l'ironie que fait la satire.

NOTES

¹ J.A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms (London: André Deutsch Ltd., 1977) 330.

² Karl Beckson et Arthur Ganz, Literary Terms: A Dictionary (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975) 222.

³ Cité dans A. Pollard, Satire. The Critical Idiom 7. Ed. John D. Jump (London: Methuen & Co. Ltd., 1970) 1-2.

⁴ Pollard 10.

⁵ Cuddon 586.

⁶ Pollard 11.

⁷ Cité dans Cuddon 31.

⁸ Cité dans D.C. Muecke, Irony and the Ironic. The Critical Idiom 13. Ed. John D. Jump (1970; New York: Methuen & Co., 1982) 24. Notre traduction.

⁹ Cité dans Cuddon 331.

¹⁰ Cuddon 331.

¹¹ Wayne C. Booth, A Rhetoric of Irony (Chicago: The University of Chicago Press, 1974) 10-11.

¹² Muecke 40.

¹³ Booth 73.

¹⁴ Muecke, Irony and the Ironic 30. Notre traduction.

¹⁵ Cuddon 331.

¹⁶ Muecke 42.

¹⁷ Vladimir Jankélévitch, L'Ironie (Paris: Flammarion, 1964) 28.

¹⁸ Ce détachement, dont Muecke parle en détail, existe aussi chez le lecteur; c'est une question à laquelle nous toucherons plus loin dans cette étude.

¹⁹ Muecke 23.

²⁰ Cité dans Muecke 22.

²¹ Booth.

LA SATIRE

On ne peut apprécier à sa juste valeur l'ironie carrièresque qu'après l'avoir distinguée de la satire. La satire chez Carrier vise des cibles précises tandis que l'ironie relève d'une vision du monde autant que d'une esthétique du roman. S'entretiennent entre les deux tendances des rapports à la fois d'interdépendance et d'antagonisme. D'une part la satire peut, à l'occasion, se servir de l'ironie comme arme dans sa campagne contre les abus de la société et les vices de l'homme; mais d'autre part l'ironie, considérée au niveau philosophique, met entre parenthèses la satire et valorise le texte comme oeuvre, comme événement esthétique.

Dans ce chapitre nous nous concentrerons sur la satire sociale et en particulier sur trois cibles de choix chez Carrier: l'histoire, le modernisme, et le capitalisme. Une fois ces éléments proprement satiriques explicités, nous montrerons, dans un chapitre subséquent, que

la satire est désamorçée par l'ironie et finit par s'incliner devant elle.

La Satire du capitalisme

Quant à la satire du capitalisme chez Carrier, elle prend forme surtout de la critique de la ville. C'est dans la ville que la qualité de la vie est inférieure; c'est dans la ville qu'on souffre directement à cause des capitalistes. L'existence citadine est directement ou indirectement opposée à la vie de campagne, où le Canadien français devrait trouver la bonne vie et sa place naturelle.

Carrier donne comme mise-en-scène de deux de ses romans la ville de Montréal: dans Le Deux-millième étage, on sympathise avec Dorval, le propriétaire qui incarne la frustration et le désespoir d'un seul individu devant l'énormité de la ville moderne; et dans Il est par là, le soleil, on assiste aux souffrances de Philibert, qui ne mène, au mieux, qu'une existence médiocre. La vie dans la ville est présentée comme douloureuse et étouffante, à tel point que les personnages risquent d'y perdre la raison. C'est Dupont-la-France qui, dès le premier paragraphe du Deux-millième étage, s'exclame: " 'Nom de Dieu de nom de Dieu! cette Ville nous rendra fous. C'est la Nature qu'il nous faudrait, le silence, les fruits!' " (Dmé, 7.) Un peu plus loin, il affirme la nécessité de se débarrasser des villes: " 'C'est tout Montréal qu'il faudrait démolir,

c'est toutes les villes qu'il faudrait détruire. [...]
 Vive le retour à la terre; la nature, le soleil, l'air pur, le ciel propre.' " (Dmé, 14.) Quant à Philibert, sa première rencontre avec la ville est peinte dans des teints sombres: "La neige est brune"; "La neige goûte la boue." (Ipls, 31-32.) Philibert est désorienté devant l'immensité et la confusion de la ville, où, bientôt, il se perd. Son expérience de néophyte en pleine ville se transforme petit à petit en un supplice qui le dévore: il a faim, il a froid, il rencontre des Anglais méchants dont il ne comprend pas un mot. Découragé, Philibert se trouve dans une situation intolérable, et ne trouve d'autre moyen de se défendre que de tracer un message obscène dans la neige d'un parc (Ipls, 40.).

Plus tard, en plein été et travaillant comme manoeuvre, sous les ordres d'un "boss" étranger dont il ne voit que les "deux bottes bien cirées," Philibert a l'impression de creuser sa propre fosse (Ipls, 60.). C'est comme s'il présageait la mort que la ville allait lui donner: "Au milieu de la rue Ste-Catherine, Philibert creuse sa propre fosse. C'est vrai! Il le sait." (Ipls, 60.) C'est une remarque, d'ailleurs, qui n'est pas sans nous faire penser au métier qu'exerçait le père de Philibert dans La Guerre, yes sir!. Il semble que, depuis l'enfance de Philibert, les fosses jouent un rôle central dans sa vie: enfant, il accompagnait son père, le fossoyeur du village,

au cimetière, où le petit Philibert imitait son père, "avec sa petite pelle sur l'épaule" (LGys, 117.).

Il devient vite évident, pourtant, que le rapport entre père et fils renferme aussi un élément néfaste. Malgré le fait qu'"Arsène [fût] fier de l'enfant" (LGys, 117.), il se comporte d'une manière bizarre auprès du petit, lui jouant un mauvais tour en le laissant seul dans la fosse et en faisant semblant de l'y abandonner (LGys, 117.). Naturellement, Philibert était trop petit à l'époque pour se hisser de la fosse, et le geste de son père lui était comme un supplice: "Dans ce gouffre l'enfant pleurait, appelait son père à se déchirer la gorge. Arsène ne répondait pas: il vaquait à d'autres tâches." (LGys, 117-118.) Psychologiquement, on dirait qu'Arsène souffrait d'une sorte de complexe; qu'il se sentait contraint de se montrer le plus puissant dans ses rapports avec son fils. Cette action constituait une punition cruelle et bizarre, qu'il s'agissait d'un crime ou non; qui plus est, inconsciemment, le petit Philibert encourageait ce comportement au moment où son père lui revenait: "L'enfant sautait au cou de son père et l'embrassait furieusement. Arsène jubilait." (LGys, 118.) Arsène est récompensé de sa méchanceté par l'amour de son enfant innocent. Voilà donc que la fosse représente pour Philibert quelque chose de détestable et d'effrayant, un lieu clos dont il est incapable de sortir.

Bien sûr, le traumatisme de cet événement macabre a

eu son effet sur l'esprit de Philibert, et il se manifeste par la haine et la répulsion qu'il éprouve pour son père. Philibert a adopté une attitude indifférente envers l'abondance de coups que son père lui administre, mais il ne la lui pardonne pas - il souhaite sa mort, exprimant son colère ainsi: " 'à chaque coup de pied que tu me donnes, je pense que j'ai hâte de creuser ta fosse.' " (LGys, 118.) La fosse revient donc comme symbole de l'oppression dont Philibert a été victime, c'est une image récurrente qui souligne l'ironie de la situation de Philibertt dans Il est par là, le soleil: au lieu de creuser la fosse de son père, "Philibert creuse sa propre fosse." (Ipls, 60.) La vie, ou le destin, lui a joué encore un mauvais tour. Cet éclat de haine contre son père est allégé par la réalisation de la part d'Arsène que son fils n'est plus un enfant, qu'il est devenu un jeune homme. Un échange débordant de blasphèmes et de rires fous entre les deux hommes se termine par une décision qui altérera la vie de Philibert: " 'si je suis un homme, je fous le camp.' " (LGys, 119.), et il abandonne la campagne, le cimetière et son père, pour s'en aller vers la gare, vers la ville où il trouvera la mort. Les dernières paroles qu'il adresse à son père semblent sonner le glas pour Philibert: " 'Tu peux bien t'enterrer tout seul!' " (LGys, 119.) C'est comme un présage: Philibert aurait dû mieux écouter la menace qu'il crache à Arsène pour se l'appliquer à lui-même, car, en

fin de compte, c'est Philibert lui-même qui se conduit vers la mort; il réalise tout seul son destin tragique.

On n'apprécie donc la signification entière de la fosse dans la rue Ste-Catherine qu'après avoir considéré l'importance de la fosse en général dans la vie de Philibert. La fosse de la campagne, creusée par le fossoyeur pour l'enterrement d'un fils du village, est modifiée par l'auteur pour montrer un trou anonyme, rongé dans "cette terre morte de la ville" (Ipls, 59.). La ville est donc un lieu pervers où tous les vices que font subir la poignée de gens au pouvoir aux pauvres, aux démunis, s'y retrouvent: Mignonne Fleury se prostitue; les patrons comme Papatakos dans Il est par là, le soleil exploitent les employés; le gouvernement oblige les citoyens à construire des ponts tout à fait inutiles (Ipls, 85-86.); même le formidable Dorval, l'anti-capitaliste par excellence, finit par exploiter les filles dans sa maison devenue bordel. Qu'est-ce que l'exploitation sinon la subordination non désirée des petits par les gros?

C'est donc la lutte perpétuelle contre le capitalisme qui anime la satire de Carrier. Dorval, qu'on est tenté de traiter de porte-parole de l'écrivain, exprime son opinion sur les "maudits capitalistes" en lançant ce cri de révolte à un fonctionnaire municipal: " 'A bas les mangeurs de petites gens!' " (Dmé, 18.) Plus loin, il se donne la peine d'expliquer pourquoi les capitalistes

réussissent :

Les capitalistes peuvent venir prendre la terre en dessous de nos bottes. Y a pas un défenseur du peuple qui va ouvrir la bouche. Vous savez pourquoi i' veulent pas desserrer les dents? On pourrait voir qu'i ont la boîte à ragoût bourrée de piasses. Mesdames messieurs, c'est la clef de leur silence. (Dmé, 47.)

Tant que la société existera pour l'argent, et aussi longtemps que les gens désireront en avoir toujours davantage, les capitalistes seront les plus forts. Dorval, tout philosophe et sociologue qu'il est, s'aperçoit des dangers implicites entraînés par le capitalisme: au lieu de faire du progrès vers l'indépendance dans la vie, celui qui se laisse dompter par le capitalisme descend au niveau de l'esclave. Le fonctionnaire qui ne voit aucun mal à faire le travail capitaliste, avec enthousiasme même, fait preuve, selon Dorval, d'une "mentalité d'esclave; ça se change pas, c'est comme la couleur de la peau." (Dmé, 56.)

La satire du capitalisme se tourne ensuite vers la revendication sociale, car Dorval ajoute:

Le progrès . . . y aura du progrès quand on laissera un honnête homme vivre en paix dans sa maison. [...] Y aura du progrès quand les gars comme toi et les gars comme moi iront, main dans la main, démolir les maisons des riches. (Dmé, 57.)

Ce n'est pas à suggérer que Carrier veut prêcher une révolution de gauche, mais il est évident que l'on s'approche ici d'une des fonctions de la satire, qui est le redressement des abus de la société capitaliste.

La satire du capitalisme s'exprime aussi par les scènes de lutte. Roland Barthes, dans ses Mythologies, parle de la lutte en des termes qui pourraient s'appliquer au théâtre du capitalisme.¹ Le spectateur s'attend à ce que le lutteur le plus fort, "le salaud," soit puni par les lutteurs qui représentent la vertu. La lutte professionnelle, donc, peut refléter la société et les différentes puissances qui constituent les couches sociales, car, en effet, dans l'arène sociale, le petit a le grand comme adversaire, le pauvre a le riche, et l'exploité a le capitaliste. Les vainqueurs sont prédéterminés aux yeux de la société: ce seront les grands, les riches ou les capitalistes. Barthes explique comment le spectateur ne tolère pas le manque d'une punition du vaincu, car il faut, à tout prix, que justice soit faite. Les bons lutteurs savent se conformer au stéréotype du vainqueur et du vaincu, car leur public l'exige, et il est normalement décidé au préalable dans le contrat qui va gagner et qui va perdre.

La lutte est représentée dans Le Deux-millième étage par les frères Laterreur, Killer et Strangler, qui fournissent une caricature satirique très amusante de la so-

ciété canadienne française. Ils incarnent l'esprit et l'histoire de la race, car ce sont les représentants symboliques de leurs compatriotes: "Quand les pieds du Russe touchèrent la poitrine du Canadien français, douze mille spectateurs eurent le souffle coupé." (Dmé, 20.) Les émotions que les frères Laterreur soulèvent dans la foule en disent long sur l'idéologie canadienne française: Killer et Strangler sont en train de se faire battre par les Russes au début, mais "Les spectateurs demandaient à Dieu de ne pas laisser deux athées communistes vaincre deux catholiques Canadiens français." (Dmé, 20.) Avec le zèle et la vigueur des gens obsédés, la foule commence à s'agiter: "on ne permettrait pas aux communistes de faire autant souffrir des Canadiens français libres." (Dmé, 21.) Carrier nous montre ce que l'Eglise catholique prêchait au Québec: la forte opposition au communisme athée. A un moment donné, il paraît que les frères Laterreur soient battus; ils n'ont plus la force de résister aux "plus féroces lutteurs de l'histoire." (Dmé, 21.) Mais voilà que la foule intervient, tout comme Barthes aurait supposé, pour demander, pour insister sur la punition des moins vertueux: "La foule entourait maintenant le ring. Poings levés, les hommes invitaient les Russes à descendre les battre." (Dmé, 21.) Heureusement, l'exaucement des prières des spectateurs arrive, et les frères Laterreur réussissent à remporter la victoire sur leurs adversaires russes: en d'autres mots, le bon catholicisme

canadien français vainc le méchant communisme athée.

Plus tard, pourtant, les bons Canadiens français sont assommés et humiliés par les Gorgeous Glassgo Brothers. Il est intéressant de noter que les Canadiens français sont présentés comme "le génie ancestral de la force canadienne-française," une description qui met l'accent sur la race, les racines et l'histoire, tandis que les Anglais sont décrits comme "les champions canadiens incontestés," où ce dernier mot indique la puissance, la suprématie, et l'autorité anglaises (Dmé, 88.). Les frères Laterreur sont inspirés cette fois non pas par l'Eglise et l'oppositions aux athées, mais par la fierté de la race: "Le destin de la race québécoise était entre les mains des Laterreur Brothers. Dans leurs biceps, vibraient trois cents ans d'histoire." (Dmé, 88.) Mais, malgré leurs bonnes intentions de résister à l'ennemi anglais, et malgré leurs nobles racines historiques, les Canadiens français se trouvent vite humiliés, et la lutte tourne en tragédie: "Le destin de la race québécoise gisait en maillot rouge sang, les jambes écartées, bedonnant et poilu." (Dmé, 89.) Il s'agit toujours de la caricature de la race canadienne française, mais au lieu d'être amusante, elle est plutôt décourageante en raison de la puissance anglaise. Les locataires de Dorval éprouvent toujours de la sympathie pour les lutteurs Laterreur, car leurs racines historiques communes constituent une partie intégrale de leur existence

même. Eux aussi ressentent l'échec, surtout Dorval, pour qui la lutte a été une bataille dans sa guerre individuelle contre les capitalistes anglais: "La défaite des Latreureur laissait à son visage le souvenir d'un gifle" (Dmé, 89.).

La caricature, donc, met en termes métaphoriques la défaite française du passé, tout en montrant le pouvoir anglais contemporain qui continue à opprimer les moins forts, même si ceux-ci sont d'une race pure. Cette scène de lutte met en opposition la notion de la pureté de race chez les Canadiens français et la présence néfaste du capitalisme anglais. On soupçonne les raisons de la victoire des Anglais; c'est qu'ils ont triché en ne pas honorant le contrat selon lequel ils devaient laisser gagner les Français. Même Hildegarde Marchessault saisit bien cette idée: " 'Les Gorgeous Glassgo, c'est des Anglais, et les Anglais respectent pas les contrats' " (Dmé, 90.). Le message entendu est que les Canadiens français ne peuvent toujours pas se fier aux Anglais, mais le problème est qu'ils sont abattus par cette force économique. En effet, dans le roman, ce sont les Anglais qui sont les capitalistes en train de démolir la vie paisible des locataires chez Dorval. Dans le silence qui suit la défaite, Dorval regarde les gratte-ciel des capitalistes et il prédit la fin: " 'I' descendent sur nous. On va être enterrés. On va, nous les petits, on va être piétinés.' " (Dmé, 90.)

La lutte comme reflet du capitalisme a sa place aussi dans Il est par là, le soleil, mais sa résolution est beaucoup plus douloureuse. Ici, la lutte se manifeste dans le personnage gigantesque de Boris Rataploffsky, "l'Homme au visage d'acier" (Ipls, 107.). Jusqu'ici, Philibert a été la victime de la société, l'exploité, mais il évolue vite en quelque chose d'autre - en un capitaliste qui veut s'enrichir au dépens du géant. C'est Philibert qui suggère que le spectacle ait lieu dans les grandes arènes, où ils pourront attirer le maximum de clients et profiter de leur délire de voir frapper le visage imperturbable. C'est une trace de sang qui déclenche la folie dans la foule, provoquant un torrent de coups contre lesquels le géant est obligé de se défendre. Celui-ci, battu et versant des larmes, se noie dans les eaux calmes d'un lac. C'est lui, le vaincu et le faible; c'est lui, la dernière victime du capitalisme et de l'exploitation.

La satire du capitalisme fait partie de la vision ironique de Carrier. Le capitalisme anglais contrôle l'économie, la vie sociale et jusqu'à la psychologie de l'individu au Québec à cette époque, mais il n'est pourtant pas le seul obstacle au bonheur, et on regardera d'autres empêchements de la réussite des Canadiens français.

NOTES

¹ Roland Barthes, Mythologies (Frotmore, St. Albans, Herts: Paladin, 1973) 15-25.

LA SATIRE HISTORIQUE

La satire historique se développe autour des images que peint Carrier de l'époque de guerre, notamment dans La Guerre, yes sir!.¹ La deuxième guerre mondiale se présente comme canevas sur lequel se déroule l'intrigue du roman. Puisque la guerre mondiale était l'événement principal des années quarante, on ne pouvait pas échapper à son influence omniprésente. Carrier réussit à montrer comment cette toile de fond a coloré la vie des habitants du pays.

Cependant l'histoire véritable de la guerre et les détails de la participation des Canadiens ne semblent pas être en évidence ici autant que les impressions retenues et les sentiments ressentis par les Canadiens français. La crise de conscription en 1917, lors de la première guerre mondiale, avait déjà indiqué la volonté des Canadiens français de ne pas se battre pour des pays qu'ils considéraient étrangers. Il est vrai qu'au moment de la première crise de conscription il y avait des émeutes à

Montréal et des réunions à Québec contre la conscription, malgré les efforts de l'ancien Premier ministre, Sir Wilfrid Laurier, pour dénoncer la violence. Et, il y avait beaucoup d'embusqués, non seulement du côté français, mais aussi du côté Canadien anglais; c'étaient des Anglais qui étaient venus au Canada pour échapper à la conscription chez eux.² La conscription pour la première guerre mondiale, sous le Premier ministre Robert Borden, avait comme but le renforcement des troupes, pour remplacer les pertes canadiennes. Lors de la deuxième guerre mondiale, le Premier ministre Mackenzie King, qui n'avait guère envie de réintroduire la conscription, s'est vu contraint à le faire après l'échec d'une demande aux Canadiens de s'inscrire volontairement pour le service militaire outre-mer. King voulait à tout prix conserver ce qui existait déjà comme unité entre les Canadiens anglais et français au Canada, malgré le résidu de haine qui était resté dans le pays après la première guerre mondiale. King avait d'abord promis aux Canadiens qu'il n'y aurait pas de conscription, mais c'était principalement le manque de volontaires qui a finalement précipité sa décision sur la conscription. A ce moment-là, les Canadiens français l'ont considéré un traître et un menteur, typique des Anglo-saxons qui les traitaient d'inférieurs. C'était au mois de novembre, en 1944, après cinq ans de guerre, que King a fait renaître la conscription.

Cependant, à part quelques références obliques à l'électricité et à la base d'aviation à Terre-Neuve, il y a peu d'indices dans La Guerre, yes sir! qu'il s'agit de la deuxième guerre mondiale. Carrier ne donne pas de dates qui pourraient clairement situer le cadre temporel du roman. Il arrive qu'Henri se fait recruter un jour: "On avait obligé Henri à se costumer en soldat. On l'avait poussé dans un bateau. On l'avait débarqué en Angleterre." (LGys, 11.) C'était forcément pendant l'année 1944 ou 1945, d'après les véritables faits historiques, mais le problème de la satire historique surgit lors du retour d'Henri. Pendant son absence, sa femme, Amélie, a accueilli un autre dans son lit. Elle a accouché, non pas une seule fois, mais deux fois, des jumeaux. Même si l'on comptait le minimum de temps nécessaire pour avoir deux grossesses, il s'agirait d'au moins vingt mois. Les calculs rendent impossible l'idée qu'Henri s'en soit allé à la guerre à cause de la conscription et qu'en revenant "plus tard" il ait découvert deux paires de jumeaux bâtards chez sa femme. La deuxième guerre mondiale aurait pris fin dix-huit mois après son recrutement.

Carrier est donc peu soucieux des dates et de la vraisemblance historique. Il semble que cette manière d'esca- moter les dates et les événements historiques soit plutôt l'indication d'une mentalité canadienne française qui tend à confondre les deux guerres. Pour l'habitant canadien, il

n'y avait pas de raison pour que ses fils deviennent de la chair à canon dans la première guerre mondiale, et il n'y avait pas de raison non plus dans la deuxième guerre mondiale. On était canadien, et la patrie, c'était le Canada, non pas l'Angleterre, ni même la France. Chaque fois que le fléau anglais de la conscription entraît dans les foyers français, il produisait l'amertume, le désespoir et la haine de la race anglaise. Les deux épisodes, ayant provoqué les mêmes sentiments, n'étaient plus différenciées dans l'esprit des Canadiens français.

C'est peut-être cette psychologie émotive qui mène Carrier à présenter le phénomène des embusqués comme étant si répandu dans La Guerre, yes sir!. Arthur est un embusqué; Henri déserte; Joseph se tranche la main pour ne pas être obligé de porter les armes dans "leur maudite guerre" (LGys, 10.); Amélie, en recevant Arthur chez elle, prédit que si "[la guerre] continue longtemps, toutes les femmes auront un homme caché sous leurs jupes," ce qui semble suggérer au lecteur qu'elle en connaît d'autres qui cachent des déserteurs chez elles (LGys, 12.). Plus tard, dans l'abîme de sa solitude au grenier, Henri se convainc que la présence des soldats anglais est un grave danger: "les soldats pourraient bien ne pas s'en retourner les mains vides; ils étaient nombreux les déserteurs, au village." (LGys, 94.) On doit se demander s'il y avait vraiment autant de déserteurs que cela, ou si c'est seulement dans

l'esprit canadien français qu'existe cette confusion d'émotions et de rancunes, confusion par laquelle les deux guerres se transforment en un seul et même symbole d'oppression et d'incompréhension.

Cette attitude de refus, d'obstination, est donc un aspect satirique chez Carrier qui se rapporte à une réalité vécue. Elle était implantée dans les coeurs des Canadiens français. Arthur l'exprime au moment de son arrivée chez Amélie:

'Je ne veux pas me faire déchirer la figure dans leur maudite guerre. Est-ce qu'ils nous ont demandé si nous la voulions, cette maudite guerre? Non. Mais quand ils ont besoin de bras pour la faire, cette maudite guerre, alors là, ils nous aiment bien.' (LGys, 13.)

Carrier élabore, même, un autre thème qu'on a déjà vu à propos de la lutte interminable des petits contre les grands:

'Les gros, moi, je leur chie dessus. Ils sont tous semblables et je leur chie dessus. Ils sont tous semblables: les Allemands, les Anglais, les Français, les Russes, les Chinois, les Japans; ils se ressemblent tellement qu'ils doivent porter des costumes différents pour se distinguer avant de se lancer des grenades. Ils sont des gros qui veulent rester gros. [...] C'est pourquoi je pense que cette guerre, c'est la guerre des gros contre les

petits.' (LGys, 29.)

Alors, le portrait, chargé, il est vrai, du Canadien français est présenté ici tel qu'il était, frustré par l'obligation de s'offrir aux fusils étrangers, en voulant à ceux qui contrôlaient son destin, et isolé des "gros," des chefs qui prenaient les décisions qui portaient sur lui.

Bien sûr, la principale décision à toucher les Canadiens français était celle de la conscription. Carrier s'efforce dans La Guerre, yes sir! de montrer comment, si ce n'était pas pour la conscription, le Canadien français aurait été bien écarté du théâtre de la guerre elle-même. Typiquement, on était isolé à la campagne, et on ne se mêlait pas des affaires étrangères. Carrier souligne l'isolement des habitants de plusieurs façons. Amélie sait vaguement où se trouve l'Angleterre, mais sa perception est inéluctablement naïve:

'Il y a d'abord la mer. La mer, c'est grand comme le monde. De l'autre côté, c'est l'Angleterre.

C'est au bout du monde, l'Angleterre. C'est loin.

On ne peut même pas aller là en train.' (LGys, 11.)

La mère Corriveau représente la même sorte d'ignorance au moment où elle traite de "couverture" le drapeau britannique, l'Union Jack: "elle aurait été ébahie si quelqu'un lui avait dit que cette 'couverture' était le drapeau pour lequel son fils était mort." (LGys, 46.) Carrier souligne son erreur innocente en évoquant la pitié chez le Sergent

anglais pour "ces French Canadians ignorants qui ne connaissent même pas le drapeau de leur pays." (LGys, 47.)

André Major, dans un compte-rendu de La Guerre, yes sir!, affirme cet isolement typique des villageois au Québec:

"C'est bien ainsi que les Canadiens français ont ressenti la guerre, chose lointaine, que seule la mort de leurs enfants rendait effrayante."³ Quoique les réactions émotives des Canadiens français à la guerre ne soient pas satirisées dans ce livre, Carrier illustre parfaitement l'absurdité cruelle d'être obligé de lutter dans une guerre étrangère.

La satire historique de la guerre, donc, est caractérisée par le manque de distinction entre les guerres et par l'hyperbole dans le portrait de l'habitant. La naïveté des Canadiens français n'est qu'une caractéristique exagérée dans le but de montrer jusqu'à quel point ils étaient isolés du monde européen et de la vie citadine et politique même du Canada.

La satire historique est accentuée non seulement par cette exagération de l'ingénuité paysanne, mais réciproquement, par l'exagération dans le portrait du soldat anglais. Le groupe de six soldats, avec leur Sergent, est décrit comme étant presque inhumain, tant les militaires anglais sont rigides sous le manteau de leur devoir patriotique. On s'attend à ce que les soldats se comportent bien, car, explique Joseph juste avant leur arrivée: " 'le septième, c'est le plus important: il donne les ordres. Un soldat

ne fait rien, ne pète même pas sans un ordre.' " (LGys, 24.) Dès leur arrivée à la gare, les soldats se tiennent d'une manière militaire, marchant, saluant; le Sergent leur hurle des ordres. A la veillée chez les Corriveau, ils commencent par être polis, s'agenouillant pour les prières (LGys, 49.), et puis se tenant au garde-à-vous. Mais Carrier insiste encore plus sur leur qualité d'inhumanité. Ils sont:

impassibles: des statues. Leurs yeux même ne bougeaient pas. On ne les remarquait plus. Ils faisaient parti du décor [...]. Ils ne se bougeaient ni se regardaient. Ils étaient de bois. Ils ne suaient même pas. (LGys, 67.)

Les Anglais, incapables de comprendre tout ce qui se passe à la veillée, sont franchement dégoûtés par la fête des Canadiens français. Selon les soldats, les Canadiens français appartiennent à une race sauvage, qui "avaient des manières de porceaux dans la porcherie." (LGys, 90.) Les préjugés et les frustrations qui naissent à cause de la différence de langues descendent jusqu'aux insultes sur le plan physique:

les French Canadians ressemblaient à des porceaux. Les Anglais longs et maigres examinaient le double menton des French Canadians, leur ventre gonflé, les seins des femmes gros et flasques... (LGys, 90-91.).

Pour les soldats, l'indiscipline est intolérable, et le

contraste que tire Carrier entre les deux groupes sert surtout à souligner les préjugés des Anglais:

Les French Canadians étaient solitaires, craintifs, peu intelligents; ils n'étaient doués ni pour le gouvernement, ni pour le commerce, ni pour l'agriculture; mais ils faisaient beaucoup d'enfants. (LGys, 91.)

Les Anglais se considèrent supérieurs et civilisés, et ils n'hésitent pas à mettre les Canadiens français dehors lorsque le Sergent leur en donne l'ordre. C'est un geste symbolique qui résume l'histoire du Québec, à partir du moment où les Anglais avaient conquis les Français et les avaient éloignés du pouvoir. Le résultat chez les habitants en est que "L'humiliation leur faisait mal comme une blessure physique." (LGys, 93.)

L'animosité créée par le contraste entre la réserve des soldats et la susceptibilité des habitants en deuil sert à mettre l'accent sur le manque de communication entre les deux groupes ethniques. En les montrant d'une manière hyperbolique, Carrier découvre les illusions des uns sur les autres. Ces illusions constituent la cible véritable de la satire historique de Carrier. Car, en réalité, les soldats sont aussi des êtres humains; il y en a eu un qui avait déjà admis qu'il crêvait de faim, et le narrateur nous dit des Anglais qu'"Ils se souvenaient, courbés sous la fatigue, de leurs maisons qu'ils n'avaient pas revues

depuis plusieurs mois." (LGys, 35.) La mère Corriveau, avec son instinct maternel, sait bien que les soldats ne s'amuse pas bien ici, loin de chez eux. Attendrie, elle leur offre un peu de tourtière et leur dit qu'" 'on ne vous veut pas de mal. [...] On vous aime bien.' " (LGys, 83.)

Ni les Canadiens français ni les soldats anglais ne se conforment donc aux stéréotypes historiques. Carrier, en laissant voir l'être humain derrière le masque, semble vouloir dépasser le niveau des animosités ethniques. Il est à noter qu'à plusieurs reprises on souligne l'absence de justice et le désir d'avoir la paix: " 'Il n'y a plus de justice,' pleurait Henri. 'Depuis que cette maudite guerre est commencée, il n'y a plus de justice.' " (LGys, 11.) Plus tard, quand Arthur quitte Amélie pour réveiller le pauvre Henri, ce dernier exclame: " 'La paix! Je veux l'hostie de paix!' " (LGys, 19.)

Dans la scène principale du roman, où Bérubé est en train de victimiser Arsène, il exprime cette même pensée: " 'Quand ces Christs d'Allemands nous laisseront-ils en paix?' " (LGys, 88.) Il y a sans doute une satire historique assez évidente dans La Guerre, yes sir!, et qui est véhiculée par l'exagération d'une perception simpliste de certains traits ethniques. Mais cette satire n'est pas entièrement négative, puisqu'elle mène à des aperçus sur la condition humaine qui participent d'une vision ironique

carrièresque que nous tenterons de préciser dans des chapitres ultérieurs.

NOTES

¹ Roch Carrier, La Guerre, yes sir! (Montréal: Stanké, 1981).

² Henri Bourassa, La Conscription (Montréal: Editions du Devoir, 1971) 24.

³ André Major, Notes de presse dans La Guerre, yes sir!, par Roch Carrier 129.

TRADITION ET MODERNISME

L'Existence citadine opposée à l'existence campagnarde

On a déjà vu comment l'auteur construit de la satire en montrant la vie dans la ville comme étouffante et difficile. La critique de la ville vise le capitalisme et l'oppression des petites gens, satirisant les riches, les Anglais, et les puissants. Mais on n'a pas encore considéré à fond la manière dont l'existence citadine est opposée à celle de la campagne, et c'est à cet égard que l'on découvrira la satire du modernisme, aussi bien qu'une vision d'ensemble satirique.

Roch Carrier, se rangeant du côté de la tradition, développe la satire du modernisme de deux façons: d'abord, il critique la vie moderne directement et ouvertement, comme dans Il est par là, le soleil ou dans Le Deux-millième étage. Deuxièmement, il s'efforce de critiquer cette existence en faisant des contrastes: il montre la vie tradition-

nelle à la campagne d'une manière positive, comme dans Il n'y a pas de pays sans grand-père, ou dans La Guerre, yes sir!, qui attaque l'idéologie passée et traditionnelle. C'est à la lumière de la tradition que le modernisme est illustré comme défavorable dans ce cas.

Roch Carrier et le roman de la terre: rapports thématiques

Dans la mesure où Roch Carrier s'engage dans ce conflit entre deux idéologies - l'une basée sur la tradition, l'autre basée sur le progrès - et où il essaie de promouvoir l'idéologie traditionnelle, quelques-unes des ses oeuvres ont l'air d'appartenir au genre du roman de la terre. Il est possible de situer l'auteur par rapport à ce genre, grâce au schéma de certains romans carrièresques qui comprennent les éléments typiques de "l'agriculturisme," ou de l'idéologie traditionnelle associée avec la vie rurale. L'existence dans la société ancienne, ou traditionnelle, dépendait de la terre, mais elle était aussi influencée par l'Eglise catholique, soucieuse de perpétuer un régime social sur lequel elle pouvait exercer son pouvoir. Le roman de la terre, ou du terroir, fait valoir la supériorité de la société rurale par rapport à la ville où le modernisme menace la culture et l'idéologie traditionnelles. Le roman de la terre se caractérise typiquement par l'histoire qu'il raconte d'une certaine alliance entre l'homme et la terre. La structure du genre est analysée en détail dans

le livre de Janine Boynard-Frot, Un Matriarcat en procès, où elle explique que le roman du terroir "est doté d'une structure syntaxique qui correspond au départ du sujet [de la terre] et un état final conjonctif correspondant à son retour."¹ En d'autres termes, il est question de l'adhérence à un schéma plus ou moins générique, dont la formule permet au lecteur de discerner le genre "terroir." En essayant de dégager ce qu'il y a de bon dans la tradition, et en montrant la vie traditionnelle sous une lumière positive, Carrier se rapproche des lieux communs du roman du terroir, notamment dans ses oppositions symboliques ou idéologiques: l'anglais contre le français, le paysan contre le citadin, l'agriculture contre l'industrialisme, même l'homme contre la femme.

Des différences fondamentales entre Roch Carrier et les romanciers du terroir

Ces oppositions ne suffisent pas, pourtant, pour faire de Roch Carrier un romancier de la terre, même si l'admiration de Carrier pour les traditions québécoises se manifeste dans ses descriptions de la vie rurale dès son premier roman, La Guerre, yes sir!, et dans les beaux souvenirs du Vieux Thomas de la vie à la campagne, dans Il n'y a pas de pays sans grand-père. Une des caractéristiques principales des romanciers de la terre est leur foi fervente, qui tend plutôt à se pencher vers la croyance sen-

timentale, ou la religiosité. Mais Carrier s'oppose fortement à la bureaucratisation de la religion, et ses sentiments anti-cléricaux à cet égard se révèlent non seulement d'une manière oblique dans certains passages de ses romans, mais aussi dans une interview qui est documentée dans la revue littéraire, Nord (1976):

Alors, pour ma part, j'ai une mentalité plutôt religieuse. C'est peut-être pour cela que je dénonce avec tant d'énergie la religiosité, qu'il faut abattre au plus vite. La religion, c'est autre chose, une autre attitude, une autre forme d'amour, de générosité, de volonté de vivre que ce qui a été officialisé.²

Du reste, notons que Carrier, au contraire des romanciers du terroir, n'essaie pas de proposer la conviction naïve que le retour à la terre représente une panacée aux problèmes du Québec. Ce qu'il fait, c'est louer la vie traditionnelle pour la faire sortir des oppositions idéologiques et des thèmes particuliers qui se trouvent souvent dans les romans de la terre.

La Louange de la tradition

Dans La Guerre, yes sir!, les paysans sont présentés, pour la plupart, comme des gens aimables et chaleureux. La veillée pour Corriveau fournit aux villageois l'occasion de révéler leur véritable nature humaine dans des moments d'ex-

trême tristesse, de bonheur, de colère, d'ébahissement, d'ivresse et de prière. Déjà, l'auteur avait prédisposé le lecteur en faveur de ses personnages en nous montrant une Amélie aimante, maternelle, mais un peu sévère envers ses deux hommes qui disputent la place dans le lit double de cette femme. Il évoque de la sympathie pour le pauvre Henri, forcé de s'en aller faire la guerre, et, par la suite, obligé de rester coincé dans son grenier à côté de l'homme qui lui avait volé sa femme. Le personnage de Joseph nous donne une idée du désespoir des Canadiens français à cette époque de guerre et de conscription; chez d'autres encore, comme Madame Joseph et Henri, on reconnaît la fragilité humaine. En tout cas, il est certain que Carrier ne manque pas de présenter ses personnages de manière que le lecteur se sente irrésistiblement attiré vers eux.

Quant à la tradition de fête qui entoure la veillée, elle est vue de façon positive aussi. Tous les villageois se rendent chez les Corriveau, et là, la cuisine sent la chaude tourtière dorée, on boit du cidre sorti de la cave, la douce lumière des bougies illumine le salon où est placé le cerceuil, et on est entouré du murmure des voix familières. Toute l'ambiance est calculée pour témoigner de l'intimité de la petite société de Canadiens français, et tous les éléments se combinent pour créer ce que J. Boynard-Frot appelle "l'espace familial."³ Dans cet es-

pace, on forme des amitiés, mais plus important, on fait partie de la collectivité. Appartenir, c'est participer aux événements de sa culture, et c'est se laisser orienter par la société. Mireille Servais-Maquoi, dans Le Roman de la terre au Québec, s'aperçoit de la fréquence et de la fonction des scènes de réjouissance où les habitants ont l'occasion de s'assembler et de participer: "surtout, l'auteur insère fréquemment dans le récit la narration d'une veillée. Ces festivités [...] réunissent dans une commune liesse les familles de la paroisse".⁴ Qu'il s'agisse d'une veillée, d'une noce, ou d'un réveillon de Noël, les occasions de rencontre fournissent au roman de la terre un point de mire. L'euphorie créée par un tel événement est manifeste, car elle nourrit le besoin ou l'envie de faire partie de ces nombreuses réunions: "Ce qui exacerbe les sens et l'affectivité, c'est la participation commune à un événement."⁵

En effet, la satire du modernisme est formulée à partir de cette base de scènes charmantes et traditionnelles, car en quelque sorte ces fêtes sont responsables de la continuation de la société. Dans toute société, les réunions culturelles et traditionnelles fournissent un moyen de garantir la perpétuité des idéologies. On apprend un comportement spécifique aux jeunes, qui doivent le préserver et le répéter, ou, comme explique J. Boynard-Frot:

Par cet événement le passé se trouve relié au

présent qui le confirme et le valide en répétant le geste des ancêtres [...]. L'avenir, de même, se trouve inscrit dans cet événement dont les éléments constitutifs sont préservés et transmis d'une génération à l'autre.⁶

On évoque, donc, le passé, en se rappelant d'autres fois et d'autres occasions et en restant fidèle aux actions qui constituent la tradition, tout en garantissant le futur culturel. L'envie d'appartenir à sa société peut être renforcée aussi par la vision qu'on a des autres membres, des voisins, qui servent de miroir où l'individu est reflété.

D'après J. Boynard-Frot:

Le sentiment d'appartenance à la société, c'est en ces occasions de veillées qu'il se développe et se renforce. Chacun, par sa manière de penser, de manger, de s'habiller se retrouve en son voisin. Les jeunes se retrouvent dans les vieux, les vivants dans les morts et le présent dans le passé.⁷

Roch Carrier, en insistant sur la scène de la veillée, revendique la préservation des traditions qui font partie d'une culture vaste et complexe, et dont il déplore la perte dans quelques-unes de ses autres oeuvres. La satire du modernisme contribue donc à la présentation sympathique de la tradition, et à la création littéraire d'un espace familier et d'une collectivité qui est la toile de fond

culturelle des habitants au Québec.

L'Importance de la tradition: La Préservation de la culture

L'ambiance créée par ces événements ou même par les souvenirs du Vieux Thomas dans Il n'y a pas de pays sans grand-père n'existe donc pas simplement pour souligner l'esprit de corps d'un village ou les liens d'amitié. Comme on a déjà remarqué, la société traditionnelle québécoise fournissait aussi le modèle d'un comportement spécifique. Entouré de sa culture familière, l'individu était automatiquement guidé par les règles et les normes de sa société; il était protégé de tout ce qui n'y appartenait pas, ou ne s'y conformait pas. Alors, l'individu qui se détache du milieu familial se met dans une position vulnérable, en ce qu'il n'a plus l'assurance que les autres vont se conformer, ni la sécurité des connaissances traditionnelles pour le guider. Quitter l'espace familial constitue une action non-conformiste et dans le roman du terroir, c'est souvent un point de départ. Dans la satire du modernisme chez Carrier, on retrouve le personnage à la ville déjà, mais on voit les conséquences de son choix d'une vie moderne au prix d'une vie traditionnelle. Mirreille Servais-Maquoi indique le thème de "l'antagonisme fondamental" qui existe entre les deux entités de la terre et de la ville,⁸ et plus tard, elle désigne ce thème par sa "tragique opposition".⁹ C'est au moyen de cette op-

position de deux systèmes - de la ville et de la campagne - et de deux idéologies - moderne et traditionnelle - que ressort la satire du modernisme chez Carrier.

La Campagne, la ville et la sexualité

D'abord, il est à remarquer que la campagne, grâce en grande partie à l'Eglise catholique, est l'endroit de la procréation:

L'acte sexuel, exclusivement lié à la reproduction comme effet 'nature' ou de 'la Providence' assimilable au double pouvoir laïque et cléricale, est une pratique directement reliée à un espace figuré dans le roman par la campagne.¹⁰

C'est à la campagne que l'on retrouve les familles nombreuses, chaque famille ayant besoin de bras pour maintenir la ferme et pour cultiver la terre. De plus, personne n'aurait osé refuser la bonté de Dieu, ni désobéir aux lois de l'Eglise, en refusant de faire des enfants. L'Eglise catholique, désireuse de remplir ses rangs, prêchait la fécondité, et les habitants canadiens français, dominés et soumis, obéissaient. Bien sûr, la sexualité avait sa place à la campagne, mais le plaisir s'y trouvait subordonné à la fécondité. La ville, par contre, représente le lieu de jouissances sexuelles, où on peut s'acheter les faveurs d'une femme sans s'inquiéter de la procréation: "l'acte sexuel impliquant la jouissance individuelle,

indépendamment de la procréation, est une pratique que le roman représente liée exclusivement à l'espace urbain."¹¹ Mais ironiquement, l'acte sexuel commis seulement pour le plaisir ne donne pas le bonheur attendu, ce qui contribue encore une fois à l'affirmation des valeurs traditionnelles et à la critique du modernisme. Carrier réussit à montrer la dégradation de l'acte sexuel dans Il est par là, le soleil, dans la scène où Philibert paie son patron grec, Papatakos, pour coucher avec une femme. Mais la femme est complètement "indifférente" (Ipls, 89.), et Philibert est peiné: "Remontant l'escalier, il a la sensation d'avoir le corps écorché. Il est triste. Quand cette femme était entre ses bras, il a pleuré d'être si peu heureux." (Ipls, 90.) Tout de suite après, il est stupéfié d'apprendre que c'est avec l'épouse du Grec qu'il vient de coucher; l'amertume que Philibert en ressent est symptomatique du manque de sens et de valeur de son acte.

Partout dans les villes chez Carrier il semble y avoir des putains, prêtes à rendre service. Dans Il n'y a pas de pays sans grand-père, même Vieux Thomas sait bien qu'il peut se procurer une fille de la ville:

[...] il devrait se rendre à la ville de Québec. En offrant quelques piastres de sa pension de vieillesse, il pourrait trouver une fille de la ville qui accepterait de lever sa jupe et de se laisser tisonner. (Les filles n'ont plus la

beauté des filles de son temps; elles ont l'air d'avoir la peau en plastique.) (Ipls, 8.)

C'est une situation qui ne se compare pas à celle de la campagne, où l'amour produit des enfants, et où le boulot de prostituée ne serait pas toléré. La critique que fait Vieux Thomas des filles qui ont "la peau en plastique" révèle clairement les effets sur les jeunes filles de cette vie: les temps modernes ne peuvent pas produire de la vraie beauté naturelle, notion que nous reprendrons dans notre discussion de la transformation des personnages causée par la vie moderne.

Ailleurs chez Carrier, sont mis en contraste dans Le Deux-millième étage les prostituées et Hildegarde Marchesault, la femme de Barnabé, qui subit le train-train quotidien de la vie d'une femme de ménage et d'une mère de treize enfants. Tandis que Mignonne Fleury, la putain, dédaigne la vie banale d'Hildegarde, avec tout son embarras d'enfants sous les pieds, et "se réjouissait de n'avoir pas d'enfant." (Dmé, 13.), Hildegarde se range du côté de la décence: " 'Quand une maison est honorable, on garde pas une putain comme ta Mignonne Fleury.' " (Dmé, 10.) Dorval, pris entre les deux forces de la vie heureuse qu'il envisage d'une optique traditionnelle, et de l'amour qu'il éprouve pour Mignonne, quoiqu'il déteste la vie qu'elle mène, souhaite rallier la fille à sa cause:

'Si tu voulais, Mignonne Fleury, on pourrait

laisser pousser l'herbe autour de ma maison, de l'herbe épaisse comme un beau tapis de capitaliste. Puis toi et moi, on pourrait se mettre les pieds tout nus. On marcherait, et on sentirait la terre en-dessous de nos pieds.' (Dmé, 80.)

Ici, le mot clé, c'est "la terre": Dorval, en évoquant le désir inné de retourner à la terre, c'est-à-dire, à la manière traditionnelle de vivre à la campagne, présente la tradition en tant que quelque chose qu'on devrait suivre. A la ville, Dorval est incapable de s'échapper aux influences des jouissances sexuelles, qui l'entourent même dans sa propre maison, mais il peut toujours rêver à la campagne. Encore une fois, Carrier réussit à critiquer et à satiriser le modernisme en louant les vertus de la tradition et en souhaitant y retourner: " 'on va faire un potager, on va planter des tomates, des céleris, des poireaux, pour faire de la bonne soupe naturelle...' " (Dmé, 80.) La procréation et la cultivation s'opposent à la jouissance sexuelle et le commerce de la prostitution pour créer un contraste qui mène à l'aspect suivant de la satire carriériste du modernisme.

La Ville consommatrice et la campagne productrice

Cet aspect de la critique du modernisme consiste en la présentation de la ville comme centre de consommation, tandis que la campagne est le lieu de la production.¹²

On voit ici le parallèle avec la présentation de l'amour, où la sexualité à la campagne finit par produire quelque chose, et celle de la ville ne sert qu'à se consommer et à s'épuiser en amour sensuel. Quant aux objets matériels, la grosse consommation et la production mécanique sont à mépriser selon les vues traditionnelles: un homme qui achète tout dans les magasins ne connaît pas la fierté et la satisfaction de la création à la main. Vieux Thomas, par exemple, a horreur de la tendance de la génération moderne de s'acheter tout, surtout des choses qui sont identiques, ayant été fabriquées en série dans des usines. Quant à lui, il vient d'une génération d'artisans: "On ne peut pas se contenter d'imiter la chaise qu'on a vue chez son père ou chez son voisin: on ne peut copier une chaise parce qu'on ne peut pas copier un corps." (Ippg, 15.)

C'est ainsi dans la nature, dans la véritable création, où chaque objet doit porter la signature d'un certain esprit individuel. Carrier fait l'observation astucieuse, par l'entremise de son personnage de Vieux Thomas, qu'"Aujourd'hui, la jeunesse ne fait plus rien et elle achète tout: les chaises, la nourriture, des perruques et même, à ce qu'on raconte, des ding-dong en plastique." (Ippg, 15-16.) Qui plus est, "Bientôt les gens, au lieu de fabriquer leur propre crotte, vont préférer aller l'acheter dans des sachets en plastique." (Ippg, 27.)

Il est généralement accepté que le fossé entre les

génération existe en réalité, mais les critiques du Vieux Thomas dépassent de loin un simple manque de sympathie pour la nouvelle génération, "ces couillons de jeunes qui ne savent rien faire de leurs mains et qui ont les bras comme des branches mortes." (Ippg, 27.) Les jeunes appartiennent non seulement à une nouvelle génération, mais à une société complètement différente, à une culture basée sur la consommation: "Jean-Thomas appelle ces gens-là des consommateurs" (Ippg, 27.). La satire du modernisme ne se termine donc pas par l'espace physique de la ville et le contraste trop évidente avec la nature: elle insiste sur les changements provoqués au niveau de l'être par l'existence moderne, et laisse deviner le courant sous-jacent de la tradition qui prononce la désapprobation de l'auteur.

Les Transformations subies au niveau de l'être

Selon J. Boynard-Frot, le roman du terroir, dont certaines caractéristiques se retrouvent chez Carrier, tient à mettre en évidence ces changements. Typiquement, le paysan qui va en ville est déjà désavantagé matériellement, mais sa pauvreté matérielle dans le roman n'est que le signe le plus évident de son aliénation existentielle et spirituelle dans cette ambiance étrangère. La dépossession au niveau de l'être consiste en des caractéristiques qui se retrouvent souvent chez certains personnages

clés de Carrier. En effet, surtout chez Philibert, chez Vieux Thomas et chez Dorval, on voit des personnages qui sont partis à la quête du bonheur mais qui sont impuissants à réaliser leurs désirs en milieu étranger.¹³ C'est cette sorte d'impuissance qui est reliée à l'ironie, et que l'on regardera de plus près dans des chapitres subséquents; mais c'est aussi un symptôme de la vie en ville et de la satire du modernisme chez Carrier. Par exemple, on ne sait pas, vraiment, si Vieux Thomas est toujours en état de mener la vie traditionnelle d'habitant, ou si c'est seulement dans son propre esprit qu'il se croit toujours en mesure de le faire. L'essentiel, c'est que ce sont les autres qui s'opposent à la réalisation de ses désirs et qui se moquent de la vie traditionnelle. Ce sont les autres qui tournent en ridicule un temps passé qu'ils ignorent, tout en empêchant Vieux Thomas de retrouver la campagne et son ancienne vie du village, le rendant donc impuissant. Dorval, lui, est confronté à tout moment par son impuissance: sa maison va être démolie, Mignonne Fleury le repousse constamment, ses locataires l'abandonnent à un moment donné, il ne retrouve pas la bonne vie naturelle; bref, il finit par être battu et vaincu. Quant à Philibert, il arrive à posséder la voiture qu'il désirait si ardemment, réalisant ainsi un de ses rêves, mais c'est justement la voiture qui, en fin de compte, est cause de sa fin malheureuse. Aucun de ces trois personnages pla-

cés dans l'espace étranger ne trouve ni bonheur ni succès. Leurs échecs proviennent directement de la dépossession de l'être qui doit vivre dans le temps et l'espace du modernisme. Carrier construit sa satire du modernisme, donc, par la création de personnages symboliques qui démontrent la vie moderne et citadine sous un jour défavorable.

Le Manque de liens d'amitié comme symptôme de la vie moderne

La dépossession de l'être se caractérise aussi, selon J. Boynard-Frot, par le manque de liens d'amitié, et par le fait que ceux qui entourent le personnage dépaycé sont des ennemis,¹⁴ ce qui est certainement le cas chez Vieux Thomas et chez Philibert. Dorval trouve des amis fidèles parmi ses locataires, mais en même temps se trouve entouré par ses ennemis, les "maudits capitalistes." Une raison pour le manque de contact et d'amis, c'est que "La ville est représentée comme le lieu de la non-communication".¹⁵ Sans l'ambiance familière de la vie traditionnelle et sans liens d'amitié pour stimuler la communication, le personnage dans l'espace étranger subira le traumatisme de la désorientation culturelle et sociale, ce qui constitue une autre caractéristique de la dépossession au niveau de l'être. Dans la culture traditionnelle, comme on a vu, on est guidé par les règles et les normes du passé, et de la tradition; la vie est réglée par les cycles de la na-

ture et les lois de la terre. Dans la ville moderne:

Le chemin n'est plus l'étroit sentier rectiligne tracé depuis des générations, il est à inventer par un sujet qui doit se frayer un chemin en même temps qu'il doit s'insérer dans un nouveau réseau de relations sociales.¹⁶

En effet, la liberté que découvre le personnage urbain est un gros désavantage en ce qu'il ne sait pas s'en servir et en profiter. L'élément de désorientation se voit dans l'impression de malaise que ressent Philibert lors de son arrivée en ville: "Pourquoi leurs maudites villes sont pas faites comme des villages? On se perdrait pas." (Ipls, 32.) Comme chez Voltaire, le personnage ingénu a donc une fonction dans le récit, celle de mettre entre parenthèses notre perception habituelle du monde et de nous le faire voir comme il est, ou bien comme l'auteur le voit.

La Transformation des personnages comme reflet d'un rôle dévalorisant

On a déjà mentionné les effets de la vie citadine sur les filles, et comment elles ont l'air d'avoir de "la peau en plastique" (Ippg, 8.). J. Boynard-Frot élabore cette idée dans son livre, décrivant comment il arrive souvent que le personnage dans l'espace étranger subit une transfiguration. Parfois dans le roman du terroir la transformation prend la forme d'un personnage qui

tombe malade en ville et qui se rétablit dès qu'il retrouve la campagne.¹⁷ Quant aux putains dans Il n'y a pas de pays sans grand-père, il s'agit de la transfiguration symbolique de l'être apportée par l'influence de la ville moderne. Quoi qu'il en soit, les différentes sortes de transfigurations sont la manifestation d'un "rôle dévalorisant"¹⁸ accordé au personnage qui se situe dans l'espace étranger. Dans Il est par là, le soleil, ce rôle conduit Philibert à sa fin tragique. Tout ce qu'il fait dans la ville est humiliant, de l'amour qu'il fait à la vieille dame, jusqu'à ses nombreux emplois manuels et dégradants. Son emploi comme "manager" de la "Neuvième Merveille du monde" est aussi un rôle dévalorisant en ce que Philibert se transforme rapidement en capitaliste, en mercanti, aux dépens du géant Boris Rataploffsky, une notion déjà considérée dans la discussion sur la satire du capitalisme.

La ville est donc le lieu de la perte, comme le Vieux Thomas nous le rappelle en racontant comment les jeunes filles quittaient le village pour travailler dans les maisons des riches Anglais, et revenaient méconnaissables à la campagne;

Parfois, on en revoyait une. On ne la reconnaissait pas car elle ressemblait à ces jeunes filles dans les catalogues des grands magasins...Une étrangère revenait... (Ippg. 102.)

Cette sorte de phénomène, donc, trouve son expression dans la personne de Justine, qui "ne ressemblait plus aux gens du village." (Ippg, 103.) La transformation de Justine a été complète, car non seulement s'est-elle éloignée physiquement et mentalement de son village, désavouant sa culture, mais aussi elle s'est mariée avec l'adversaire, avec un Anglais. De plus, en parlant anglais, la langue citadine, Justine renie sa propre langue qui sert d'instrument de transmission de l'héritage et de la culture. Ne pas parler la langue maternelle, c'est trahir son peuple. Vieux Thomas continue, en décrivant l'aliénation du couple, qui paradait d'un air hautain à l'église et qui se tenait à l'écart des fêtes de Noël. La Justine transformée ne peut plus participer à tout ce que sa culture maternelle lui a appris :

La jeune file du village avait même désappris à rire. Elle avait désappris toutes les danses du village. Elle était devenue sourde à la musique du violon et de l'accordéon [...]. Justine et son Anglais sont assis à la table comme s'ils étaient loin du village (Ippg, 103, 104.).

Les conséquences de l'influence de l'espace étranger et moderne sont bien illustrées dans ce cas de dépossession aux niveaux culturel, social et existentiel. Justine véhicule la satire du modernisme par sa transfiguration; son mari par l'humiliation de s'être fait rossé par le fils

d'Aristote.

Le Personnage qui se libère du rôle dévalorisant

On a déjà vu que, d'après le roman de la terre, ou d'après la vision carriériste de la tradition et de son importance, il est inacceptable que le personnage prospère dans l'espace étranger de la ville moderne. Compte tenu de cette prise de position, l'auteur est obligé de dénouer le récit de Justine de manière logique. Le mari anglais ayant encaissé ses coups, le vainqueur se donne le plaisir de se faire soigner et laver par Justine elle-même; elle a dû se débarrasser du rôle dévalorisant pour redevenir villageoise. Il s'agit encore d'une transfiguration, signalée par la remarque: "Justine danse. Elle recommence à ressembler aux gens du village, à se ressembler." (Ippg, 107.) Chose à retenir, c'est que cette transformation, tout en rétablissant l'existence culturelle et sociale du village, ne garantit pas le bonheur: Justine n'a jamais cessé de penser à son Anglais. Le retour au village n'est pas une panacée, mais il offre une solution possible au problème de l'aliénation urbaine.

La Mort et la souffrance en ville

Selon J. Boynard-Frot, le roman du terroir réussit à démontrer "l'inaptitude du sujet à se conjoindre à cet espace [c'est-à-dire, à l'espace étranger] puisque près de

la moitié du lot y périt par suite d'accidents ou de maladies." ¹⁹ Dans ce sens, la victime de la transfiguration ne peut pas se métamorphoser encore une fois en campagnard; elle se rend aux influences néfastes de la ville en y rendant l'âme. M. Servais-Maquoi indique aussi ce phénomène, et montre comment des romanciers de la terre accablent les héros de toutes sortes de misères dès qu'ils arrivent dans "l'enfer des villes"; c'est de la punition pour avoir quitté celle qui les soutenait, c'est-à-dire, la "terre paradis". ²⁰

Il est par là, le soleil incorpore cette notion en présentant la mort de Philibert dans un accident d'auto. La scène en question (Ipls, 132-142.) est pleine de symbolisme religieux, psychologique et philosophique, mais en somme, elle représente la fin malheureuse d'un jeune homme qui a abandonné la vie traditionnelle pour se mettre dans la voie rapide des temps modernes. Cependant Carrier ne s'arrête pas à la simple satire de la vie moderne: il nous avertit de la perte de toute une manière de vivre, des anciennes traditions, de tout ce qui forme la base de la société canadienne française. Philibert, à moitié mort, croit voir le sang inonder tout; ce sang est peut-être le sacrifice humain qu'il faut faire à la vie moderne, ou il est peut-être l'affreuse manifestation du modernisme même. En tout cas, c'est du sang destructeur, car il "coule sur les montagnes, arrache les villages, inonde

la ville," et "brûle les moissons, emporte les arbres et les pierres, déracine les gratte-ciel" (Ipls, 136.). Dans sa lutte contre le modernisme, Carrier lance un appel au secours, tout en reconnaissant l'échec de Philibert:

Philibert ne peut plus lutter, tant d'efforts l'ont épuisé, un homme seul ne peut rien, il ferme les yeux, il serre les lèvres, il ramène les bras le long de son corps et accepte de se noyer sans regret ni colère. Il n'a plus la force de refuser. (Ipls, 136.)

Ceci n'illustre pas seulement l'échec de Philibert dans sa lutte solitaire pour survivre à Montréal; c'est aussi la scène de la mort culturelle qui gagne du terrain dans la société traditionnelle canadienne française. Puisqu'"un homme seul ne peut rien," c'est un appel au secours de la part du traditionaliste aux autres membres de la société, surtout aux jeunes, pour s'unir et garder leur héritage. L'éditeur, dans la préface au roman Il est par là, le soleil, est du même avis:

A travers le destin de Philibert, c'est celui de toute sa collectivité, de toute la culture traditionnelle à laquelle il appartient, qui se trouve confronté à la ville et au monde moderne. La mort de Philibert est en effet le signe d'une disparition beaucoup plus vaste...²¹

Un autre exemple de la force destructrice de la vie

moderne qui écrase le bonheur du Canadien français dépaycé se trouve dans Le Deux-millième étage. Ce n'est pas Dorval qui périt, mais il souffre quand même d'un malheur collectif, celui de sa bande qui est éparpillée lors du suicide de Cowboy. La démolition de sa maison, c'est l'échec pour Dorval, et, selon H.J. Rosengarten, cet échec constitue une défaite de l'esprit humain en général.²² D'ailleurs, c'est un geste très symbolique que fait Dorval à la fin du livre, en se coiffant du chapeau de Cowboy (Dmé, 169.). Il indique qu'il accepte de se mettre à la place de Cowboy, que la lutte n'est pas achevée, mais qu'il se range du côté des vaincus. Dorval sent, obscurément, qu'il ne pourra pas réaliser ses désirs dans l'espace étranger.

Le Modernisme comme cause directe de la disparition des traditions québécoises

Les deux approches, c'est-à-dire, la critique directe de la ville moderne et la critique implicite qui ressort de la comparaison avec la bonne vie traditionnelle, servent à définir encore mieux le point de vue carriériste: c'est sur la vie moderne qu'il rejette la responsabilité de l'affaiblissement de l'idéologie agricole, selon laquelle la culture traditionnelle canadienne française se trouve à la campagne, et non pas dans les villes. La satire du modernisme réapparaît encore une fois dans l'his-

toire du "Secret perdu dans l'eau," dans la collection des contes intitulées Les Enfants du bonhomme dans la lune.²³ Ici, l'auteur commence par retourner à son passé pour dévoiler l'espace et le temps de sa jeunesse: c'était à la campagne, c'était la vie traditionnelle à la ferme, et il s'agissait d'un vieux secret transmis de père en fils. Selon le père du narrateur, le secret de trouver une source claire par moyen d'une branche d'aulne,

'C'est pas une chose qui s'apprend à l'école.

C'est pas une chose inutile: un homme peut se passer d'écriture pis de calcul, mais i' pourra jamais se passer d'eau.' (Ebl, 160.)

Ce don a été transmis du grand-père de l'auteur à son père; c'est la manifestation d'un aspect traditionnel de cette ancienne vie à la campagne et de son idéologie agricole.

Plus tard, Carrier retourne à l'espace familial, à son village, pour tourner un film. Le moment lui fournit l'occasion de réintroduire un commentaire sur le modernisme et le mal qu'il cause à la vie traditionnelle. Il résume la situation en ces quelques mots:

Avec l'équipe de tournage, nous étions allés chez un fermier saisir l'image d'un homme triste: ses enfants ne voulaient pas recevoir l'héritage qu'il leur avait préparé pendant toute sa vie, la plus belle ferme de la région. (Ebl, 161.)

Pas besoin d'expliquer en détail comment il est arrivé que

les enfants du fermier ont refusé cet héritage; il suffit de reconnaître la note de tristesse et de découragement dans le ton de l'auteur, qui reflète le désespoir du vieil agriculteur. On apprend que "toute sa vie" a été consacrée à sa terre, et que le fruit d'un long travail ardu est la meilleure ferme de la région. Pourtant, tous ses efforts auront été futiles si les enfants n'acceptent pas la responsabilité de préserver cette source de la bonté de leur père.

Après avoir parlé du bon vieux temps avec le fermier, il arrive que l'auteur reprend la branche d'aulne qui, auparavant, s'était si follement tordue. Rien ne se passe, la branche reste immobile. Ce n'est pas que le narrateur ne veut pas prendre la branche; au contraire, il s'attend à ce qu'elle bouge. Le problème, c'est que "[1]e long des chemins que j'avais parcourus depuis le village de mon enfance, j'avais oublié quelque part la science de mon père." (Eb1, 162.) Lui aussi, il a abandonné, ne serait-ce que par inadvertance, la responsabilité de la transmission des secrets, de l'héritage. Le titre du conte est à propos, car le secret a été véritablement "perdu," dans le temps et dans la mémoire de la nouvelle génération. En contraste avec la perplexité de l'auteur, l'attitude du fermier est plutôt terre-à-terre; il a dû s'accoutumer à la notion que les temps modernes sont en train de gruger les secrets et les coutumes d'antan. La critique du modernisme

trouve son expression dans les paroles du fermier:

'Faut rien regretter,' dit l'homme, pensant sans doute à sa ferme et à ses enfants; 'aujourd'hui les pères peuvent plus rien transmettre aux générations descendantes.' (Ebl, 162.)

Carrier sonne le glas de la culture traditionnelle canadienne française, avec beaucoup de regret, contrairement au conseil du fermier, car la perte irrémédiable, soit des secrets, soit de la culture entière, lui est inadmissible. Prenant pour cible le modernisme, la voix de Carrier trahit son inquiétude et, forcément, son regret.

De la satire à l'ironie

Pour passer de la satire à une étude de l'ironie chez Carrier, il faut posséder une connaissance des éléments essentiels qui permettent à l'écrivain lui-même de dépasser la satire naïve. On peut remarquer assez facilement qu'il existe dans les romans de Carrier une série d'oppositions, tant sur le plan physique que sur le plan idéologique: le français s'oppose à l'anglais, les petits aux gros, les pauvres aux riches capitalistes, les jeunes aux vieux, l'homme à la femme. Ces conflits constituent une constante chez Carrier et nous permettent de pénétrer un peu plus en avant dans la pensée de l'auteur. Une autre constante importante chez Carrier est la création de personnages plutôt exagérés, d'individus qui présentent et

qui vivent les maux, les échecs, les frustrations et les rêves de la collectivité. Même, on a accusé Roch Carrier d'avoir créé des stéréotypes raciaux: les portraits des soldats anglais et des habitants simples dans La Guerre, yes sir!, et ceux des capitalistes anglais dans Le Deux-millième étage ajoutent foi à cette notion.²⁴

Bérubé, dans La Guerre, yes sir!, fait preuve d'un caractère double: celui du soldat qui réagit de manière mécanique devant les aboiements de son sergent, et l'autre, du simple habitant qui a envie de se faire accepter par sa société et de participer à leur fête. Mais, en dépit de son côté humain, Bérubé a été conditionné à la dure discipline militaire, et à son tour il profite de l'occasion pour hurler ses propres ordres à Arsène. La brutalité exagérée avec laquelle Bérubé tourmente Arsène sert à préparer une sorte d'apogée, qui est la réaction prévisible du soldat conditionné, quand son sergent lui donne un ordre. Au moyen de l'hyperbole, Carrier montre à quel point Bérubé est une marionnette contrôlée par des forces extérieures, notamment par des forces anglaises. De même, la situation de Dorval devant les capitalistes anglais est largement exagérée pour produire une vision satirique, qu'on a déjà considérée, et qui montre clairement comment Dorval, lui aussi, est marionnette au bout des ficelles tirées par les Anglais. Le message implicite créé par ces personnages hyperboliques semble être que le Canadien

français se caractérise par la dépossession, le désespoir et l'impuissance, et que la cause en est les Anglais.

La solution la plus simple aux problèmes canadiens français, donc, semble être la disparition du côté anglais: ce n'est qu'une solution provisoire et implicite, mais elle a l'effet de créer un bonheur très simpliste du côté canadien français. Il pourrait sembler qu'à cet égard l'auteur soit aussi naïf que quelques-uns de ses personnages. Mais la critique astucieuse doit se poser des questions sérieuses là-dessus: en suivant vaguement quelques traditions des romanciers de la terre, est-il possible que Carrier propose naïvement la résurrection d'une ancienne manière de vivre au Québec? Croit-il en réalité que la ville soit totalement corrompue et que la campagne soit un lieu quasi-sacré? Surtout, faut-il, en tant que critiques, identifier l'auteur au personnage? Par exemple, le problème dans le cas de Bérubé est beaucoup plus complexe que le portrait d'un soldat rompu à la discipline, et plus subtil que la satire militaire. Bérubé est un personnage allégorique en ce qu'il représente de nombreuses situations de conflit chez les Canadiens français, et, plus important, en ce qu'il fournit à Carrier le moyen de passer des portraits satiriques à l'ironie. Il est entendu qu'un simple soldat doit réagir

aux ordres, mais normalement pour se battre contre l'ennemi. Ici, Bérubé est obligé de se battre contre les siens, les villageois. Il le fait, mais après la bagarre, il ressent le déchirement des loyautés; il "ne savait pas s'il devait prier en anglais pour l'Anglais ou en canadien-français pour Corriveau." (LGys, 110.) Il finit donc par se faire frapper d'ostracisme. Les Canadiens français:

le regardaient avec de la haine: la haine pour le traître...Parce qu'il s'était battu avec les Anglais contre les gens de son village, Bérubé était devenu pour eux un Anglais. Il n'avait pas le droit de prier pour Corriveau. (LGys, 110.)

Lorsqu'il se met à prier en anglais, les regards des soldats lui donnent à entendre qu'il ne leur appartient pas non plus: "Dans leurs yeux, Bérubé lut qu'ils ne toléreraient pas qu'un French Canadian priât pour un Anglais." (LGys, 110.)

Voilà donc que Carrier est en train de suggérer une autre sorte de vision que celle fournie par le portrait satirique du soldat devenu marionnette: au-delà de l'hyperbole, on s'aperçoit d'un personnage qui reflète la situation tragique de ceux qui ont dû abandonner leur culture et qui ne peuvent pas revenir en arrière, ayant perdu leur identité culturelle. La satire passe donc à l'arrière-plan, car c'est au domaine de l'ironie qu'appartient

ce genre d'aperçu qui n'a rien de comique. Comment, donc, étant donné le côté satirique, Roch Carrier réussit-il à faire passer l'impression qu'il existe plus de profondeur dans ses romans? Bérubé sert de clé essentielle, vu le rôle ambigu qu'il joue, mais il existe d'autres clés à l'énigme, d'autres signes de l'ironie. Ce sont des indices essentiels qui permettent de dépasser le niveau de la satire naïve. Dans le chapitre suivant, donc, nous allons considérer la physionomie de l'ironie carrièresque. Il est intéressant et peut-être utile à ce point de se rappeler la notion de Muecke sur le but et le raisonnement du processus ironique: l'objet pour un auteur est de défendre son opinion en montrant sur le mode ironique son contraire potentiellement destructeur.

NOTES

- 1 Janine Boynard-Frot, Un Matriarcat en procès: Analyse systématique de romans canadiens-français, 1860-1960 (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1982) 34-35.
- 2 Line Gingras, Rodrigue Gignac, et François Verréault, réds., "Entrevue avec Roch Carrier." Nord 6 (1976) 7-31.
- 3 Boynard-Frot 83.
- 4 Mireille Servais-Maquoi, Le Roman de la terre au Québec (Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1974) 215.
- 5 Boynard-Frot 76.
- 6 Boynard-Frot 76.
- 7 Boynard-Frot 77.
- 8 Servais-Maquoi 62.
- 9 Servais-Maquoi 247.
- 10 Boynard-Frot 47.
- 11 Boynard-Frot 47.
- 12 Boynard-Frot 84.
- 13 Boynard-Frot 86.
- 14 Boynard-Frot 88.
- 15 Boynard-Frot 88.
- 16 Boynard-Frot 87.

- 17 Boynard-Frot 49.
- 18 Boynard-Frot 49.
- 19 Boynard-Frot 38.
- 20 Servais-Maquoi 28-29, 43.
- 21 François Ricard, Préface, Il est par là, le soleil.
Par Roch Carrier (Montréal: Editions internationales Alain
Stanké, 1981) 1.
- 22 H.J. Rosengarten, Notes de presse, Le Deux-millième
étage. Par Roch Carrier (Montréal: Editions internationales
Alain Stanké Ltée, 1983) 178.
- 23 Roch Carrier, Les Enfants du bonhomme dans la lune
(Montréal: Editions internationales Alain Stanké Ltée, 1979).
- 24 Peter Carver, A Study Guide to Roch Carrier's "La
Guerre, yes sir!" (Toronto: House of Anansi Press Ltd., 19-
78) 8.
- 25 Muecke, Irony and the Ironic 24.

DE LA SATIRE A L'IRONIE

On peut établir, donc, que la satire carrièresque se conforme aux caractéristiques établies dans notre introduction: les satires que nous avons considérées contiennent des éléments de plaisir, de comédie, d'exagération, et elles cherchent à corriger des abus sociaux. La satire chez Roch Carrier réussit à montrer la puissance des méfaits dans la vie contre lesquels on lutte - et contre lesquels on ne peut rien; le thème de la lutte, en effet, prête une sorte d'unité aux différentes formes de la satire.

Un autre talent de l'auteur satirique, à part celui de pouvoir relier les différents fils satiriques, c'est de rendre comique une scène ou un événement sérieux. C'est l'humour qui donne des indices sur la méthodologie carrièresque, mais c'est l'humour aussi qui établit une distinction entre la satire et l'ironie. Il est à remarquer que la satire, tout en étant une manifestation comique, est

aussi un procédé, un principe de composition. En considérant les aspects comiques, donc, le lecteur peut arriver à une meilleure compréhension des étapes par lesquelles la satire mène à l'ironie. Un aspect essentiel de l'écriture de Carrier, qui allège ses histoires et qui montre que tout n'est pas à prendre au sérieux, est la présence du côté sexuel dans ses romans. Bien sûr, le sujet est évidemment pris au sérieux à de différents moments, comme à l'occasion de la visite de Philibert chez la putain grecque; mais dans l'ensemble, la sexualité semble une source d'amusement dans les romans carrièresques. Par exemple, Carrier réussit à créer une scène grotesque, affreuse même, et puis à la souligner d'une manière humoristique, tout en évoquant la sexualité: le meilleur exemple de ceci se trouve dans le roman La Guerre, yes sir!, dans une scène empreinte d'humour noir. Il s'agit de l'histoire de Joseph, qui s'est coupé la main pour échapper à la conscription. En effet, l'acte épouvantable par lequel le roman débute est révélateur de l'état d'esprit du Canadien français pendant une certaine époque de son histoire. Pourtant, chose bizarre, la femme du mutilé n'a qu'une seule inquiétude: comment supporter un infirme dans son lit. De la tragédie, on passe à la comédie bouffonne, et le côté sérieux de l'événement, y compris une compréhension de la douleur de Joseph, donne lieu à une allusion oblique à la performance sexuelle.

Par ailleurs, le lecteur qui parcourt les romans de Carrier commence à s'apercevoir d'une tendance particulière associée avec la sexualité: c'est que chaque fois qu'un homme regarde une femme nue ou partiellement nue, l'homme semble perdre la raison, comme si le désir physique effaçait complètement tout autre souci, toute autre inquiétude. Dans La Guerre, yes sir!, la bonne Amélie a le don de séduire les hommes, en particulier son mari, Henri, et Arthur, son embusqué. Devant sa femme, "Henri n'entendait rien, ébloui par le gouffre des seins que lui dévoilait l'encolure de la robe." (LGys, 11.) Au moment de son arrivée chez elle, Arthur aussi "fixa un instant la main fermée et la robe gonflée" (LGys, 12.), et, bien qu'elle lui ordonne de se coucher au grenier, Arthur finit par coucher avec Amélie. Bérubé, pour sa part, essaie de ne pas succomber aux charmes de Molly, mais n'y arrive pas: il: s'efforça de penser à une vache, à un avion, au naufrage d'un grand bateau [...], à la moustache d'Hitler, aux toilettes qu'il avait nettoyées et lavées durant des mois; dans sa tête régnait une image, une image qui cachait derrière elle le reste de l'univers: [...] Molly, debout, près du lit, nue, ses seins jaillissant du soutien-gorge (LGys, 40.).

Plus tard, même au plein milieu de la "leçon" que Bérubé inflige à Arsène, les villageois oublient leur ébahisse-

ment pour contempler la belle Molly, nue sous sa robe de dentelle.

Dans Le Deux-millième étage, Hildegarde et Mignonne sont responsables de nombreuses distractions: presque chaque fois qu'une de ces dames est mentionnée, c'est dans le contexte de leurs seins ou de leurs fesses. Barnabé Marchessault avoue qu'il est incapable de fixer son attention sur son cours de correspondance à cause de son épouse: " 'Quand Hildegarde est là, j'vois toujours ses gros tétons et j'peux pas étudier.' " (Dmé, 41.) Dorval, réfléchissant à la Résistance et à comment Jeanne-la-Pucelle l'aurait aidé à faire la guerre aux capitalistes, ne peut pas s'empêcher de penser aux fesses et à la taille de cette guerrière consciencieuse. A toutes les quelques pages de ce roman rabelaisien, Carrier évoque la sexualité d'une façon comique: si ce ne sont pas les seins de la Marchessault qui font rêver et pleurer Dorval, c'est Mignonne Fleury qui provoque le seul homme qui n'a pas droit à ses faveurs. De plus, il semble qu'une bonne proportion des locataires chez Dorval ne cesse de changer de partenaires sexuels: même la Vieille prend toujours beaucoup de plaisir aux affaires charnelles.

En effet, la harangue de Dorval après la chasse aux oreilles anglaises, un peu à la Jules Romains, semble résumer le ton absurde et comique du côté sexuel du livre:

'Y'a pas de justice dans ce maudit pays capital-

iste. Une paire de fesses est plus forte que la vérité, moi j'vous le dis. C'est la Fesse qui fait la loi. C'est la Fesse qui mène la justice.' (Dmé, 104.)

Il paraît alors, tant dans la véritable guerre que dans la guerre de résistance, que la sexualité a le pouvoir de pallier le sérieux de la vie: elle peut faire oublier la gravité de la situation actuelle. On a déjà vu comment même Bérubé, en tant que soldat discipliné, cède assez facilement devant la tentation: face à la sexualité, on a tendance à mettre de côté le devoir, la solitude, la douleur et la haine, pour s'évader pendant quelques instants.

Evidemment, il s'agit d'incidents essentiellement comiques: le sujet, d'ailleurs, est assez riche à cet égard. Mais commence à percer dans ce grand nombre de pages consacrées à la sexualité un fil commun, une philosophie personnelle. En effet, l'acte sexuel chez Carrier est paradoxal, ambigu même: c'est l'éternelle et séduisante promesse du bonheur, mais c'est une promesse qui n'est jamais tenue. Ne pas apprécier à sa juste valeur l'ironie de l'auteur serait faire preuve de naïveté en tant que lecteur. Il nous semble que quand Roch Carrier s'éloigne de la satire pour adopter un ton plus sérieux il laisse des traces pour que le lecteur le suive: certains indices autorisent une interprétation différente que celle se rapportant à la critique sociale. C'est presque comme si

Carrier donnait des clins d'oeil au lecteur: bien qu'il fasse semblant d'être naïf et crédule, il s'agit en réalité d'un auteur subtil. Il est possible, à cet égard, d'établir un lien avec la notion de Wayne C. Booth sur l'entendement entre un lecteur et un auteur, basé sur le jugement que fait le lecteur du sens,¹ et par lequel Carrier arrive à nuancer la satire et à l'élever à une philosophie du paradoxe.

Précisons encore la nature de la distinction entre la satire et l'ironie carrièresques. Il nous semble que, puisque la satire de la ville, de l'histoire et du modernisme comprend un élément de contestation ou de revendication, le satiriste doit envisager autre chose que la réalité comme désirable. La satire, par le ridicule et l'opposition, lance un défi à la société, pour que celle-ci change, pour qu'elle s'améliore. Même si l'espoir de transformer la société n'est que très mince, la satire présuppose une vision utopiste. Cette vision est foncièrement optimiste, en ce qu'elle entraîne la notion d'un monde parfait. Dans les romans de Carrier, on voit la manifestation de cette nature idéaliste dans la satire de la religion, ou comme l'auteur a déjà indiqué lui-même, de la "religiosité."² Il existe chez Carrier une critique du système existant jointe au désir d'améliorer l'institution religieuse. La critique de l'Eglise indique la volonté de transformer la réalité et fournit la

preuve que Carrier envisage autre chose comme solution possible. Alors, notre concept de l'intention de la satire reste fidèle aux théories indiquées dans notre introduction: la satire est là pour faire rire le lecteur et pour exposer les abus de la société humaine, afin de les corriger. Mais il faut insister aussi sur l'aspect utopique de la satire.

La nature de l'ironie, par contre, est autre: tandis que la satire se caractérise partiellement par l'engagement de l'auteur, l'ironie se montre plus détachée. On lit et apprécie la satire pour le plaisir et le rire qu'elle provoque, mais ces éléments ne suffisent pas pour faire d'un roman quelque chose de durable et d'estimable; ce que l'on apprécie et ce qui forme l'essentiel des romans de Carrier, c'est l'aspect philosophique qui est au fond de l'ironie. L'ironie ne se base pas sur une vision utopique, mais sur une méditation sur la condition humaine. Bien que Carrier semble suggérer une vision utopique dans Le Deux-millième étage par l'entremise de Dorval et de Dupont-la-France, il ne le fait que superficiellement, car il n'est certainement pas crédule: il se rend parfaitement compte que le monde réel ne va pas se métamorphoser en des jardins cultivés comme le voudraient ses personnages. A l'époque où Carrier écrivait ce roman, il est vrai que la ville de Montréal se modernisait rapidement, et que beaucoup de ses citoyens détestaient les transfor-

mations. Et pourtant, l'auteur ne veut pas suggérer sérieusement que tout le monde doive embrasser la philosophie de Dorval; il y en a qui se débrouillent très bien dans la ville, comme Mignonne Fleury et comme les capitalistes eux-mêmes.

Carrier n'est donc pas un auteur simpliste qui prévoit ou qui souhaite des choses impossibles: il sait que l'être humain est limité dans son potentiel de transformer la réalité, et un exemple frappant de ceci est le cas malheureux de Bérubé. Après l'incident de la bagarre où il se met à frapper sur ses voisins, Bérubé est éloigné par les villageois, aussi bien que par les Anglais, et il se trouve dans une situation peu enviable. C'est la nature éternelle et universelle du conflit entre deux cultures qui donne lieu ici à l'ironie. L'existence des divergences culturelles assure qu'une culture ne va jamais totalement comprendre, ni accepter, l'autre. On est différent, et cela ne peut pas changer, selon les lois de la condition humaine. Bérubé est coincé entre les deux côtés, ne sachant pas vraiment pourquoi il est là, sauf pour ressentir amèrement les dissimilitudes irréconciliables entre les deux ethnies. Tandis que la satire paraît suggérer qu'il est possible de changer même la condition humaine, l'ironie n'envisage pas sérieusement cette possibilité.

L'ironie met en oeuvre une certaine subtilité pour dénoncer le positivisme utopiste. Par exemple, tandis

que le thème de la sexualité séduit le lecteur, il constitue aussi un piège: tout en appréciant l'élément humoristique de la sexualité chez Carrier, on est amené en même temps à considérer son côté ironique. On a vu comment l'acte sexuel sert de diversion face aux problèmes de la vie, comme si l'instinct physique avait le pouvoir d'annuler le savoir. Mais cette notion ne tient pas compte de l'influence de la religion sur des gens comme Bérubé. L'instinct du jeune soldat est de se précipiter sur la nubile Molly pour se satisfaire. Il arrive, pourtant, qu'il en est incapable au moment attendu, et pour justifier son désir, il est réduit à lui faire une demande en mariage. La culpabilité qu'évoquent la religion et la terreur de la damnation catholique réussit à dompter le désir physique. L'ironie de la scène n'est pas sans faire penser à Schopenhauer: l'être humain croit se comporter et mener son destin à son gré, en tant qu'individu; en réalité, pourtant, il se comporte selon les lois de l'espèce qui dictent la survie du groupe. En fin de compte, il n'y a d'autre volonté que celle de l'espèce, et l'intelligence la cède à la nature humaine.³ Bérubé, donc, est pris au piège: ce qui lui arrive n'est une manifestation ni de son désir ni de sa raison, mais plutôt des lois universelles et éternelles qui gouvernent l'espèce humaine.

Il est vrai que l'agent efficace de la volonté de

l'espèce se trouve en l'occurrence être l'Eglise catholique au Québec, et la thèse de la "revanche du bercail." Cependant l'ironie de la sexualité s'étend à la conception du bonheur chez Carrier. L'un et l'autre sont éphémères. Le bonheur que l'on pense obtenir dans les rapports sexuels est fuyant. En fin de compte, la sexualité représente surtout l'évasion du monde réel; quant au bonheur, lui aussi se trouve toujours ailleurs, dans le passé, dans le rêve ou dans un avenir utopique. L'homme qui court après la femme ou qui échafaude des projets d'avenir est victime de cette loi de l'univers carriériste: le bonheur existe, mais seulement sur le plan virtuel.

On voit, donc, qu'il existe chez Carrier plusieurs sortes de sexualité, qui passent d'un niveau charnel et satirique à un niveau abstrait et ironique. Le passage de l'humour au sérieux s'effectue par la transition du mode satirique à celui de l'ironie, ainsi réalisant la vision du monde de l'écrivain. L'ironie se montre plus analytique que la satire, en ce qu'elle se base non pas sur l'éphémère mais sur le principe même du bonheur humain. C'est un procédé esthétique qui laisse transparaître une philosophie mûre et bien réfléchie. Ce n'est pas, pourtant, seulement par le thème de la sexualité que ressortent l'ironie et les idées carriéristes sur le bonheur: on verra dans le chapitre suivant encore des expressions ironiques chez Roch Carrier, aussi bien qu'une autre ca-

ractéristique principale de l'ironie qui porte sur la vision du bonheur. Il s'agit de la nature fataliste de l'ironie.

NOTES

¹ Booth 10-11.

² Gingras, Gignac et Verreault 13.

³ Emile Bréhier, "Schopenhauer," Histoire de la Philosophie, Tome II (Paris: Presses Universitaires de France, 1968) Fascicule 3: 711-719.

LA NATURE FATALISTE DE L'IRONIE

Le divorce entre le réel et le rêve étant absolu, il s'ensuit que la distinction entre la satire et l'ironie doit être aussi très rigoureuse. Si l'ironie ne se base pas sur un rêve optimiste mais sur la réalité de l'existence humaine, on peut en conclure qu'elle tend vers le pessimisme. Ce n'est pas à dire que Carrier se livre au désespoir; il est question d'une sorte de pessimisme mesuré, tempéré, qui provient de la sagesse et des expériences de la vie. Carrier a assurément conçu sa propre vision du monde comme il va, mais on hésite à dire que ce soit une vision noire. Il vaut mieux constater que la philosophie de Roch Carrier se caractérise non pas par le pessimisme, mais par le fatalisme du sage.

C'est un fatalisme qui se marque par une attitude de résignation, puisque ce qui est bon dans la vie doit nécessairement s'éclipser: c'est l'ironie de l'existence humaine et on est plus ou moins obligé de l'accepter. On a déjà vu

comment la sexualité, qui est considérée par les personnages carrièresques comme quelque chose de positif, est d'une nature éphémère, toujours hors de portée. L'ironie de Carrier révèle sa lucidité: le bonheur qu'on essaie de posséder est toujours hors de notre portée. On est rarement content du présent, et c'est souvent dans le contexte du passé qu'on arrive à conceptualiser le bonheur. C'est un phénomène de la psyché humaine que d'envisager le passé comme étant "le bon vieux temps," et d'en écarter, ou d'oublier, ses douleurs et ses maux. Le passé représente, donc, l'idéal dans l'esprit humain, et Carrier s'attache à nous rendre sensible au divorce entre les deux moments, le présent et le passé, d'une manière intéressante et vraisemblable. Pour garder intacte l'illusion du bonheur, on a tendance à fausser l'image du passé et à le changer - fatalement - en quelque chose d'étranger. Si l'on veut croire que le passé est la source du bonheur, on n'a qu'à faire violence à la vérité pour que celle-ci se conforme à sa vision: la meilleure expression de ceci se trouve dans La Guerre, yes sir!, dans les impressions de Corriveau avant et après sa mort.

On apprend que le jeune Corriveau courait les jupons, et que ses exploits auprès des femmes étaient nombreux et notoires (LGys, 68.). Même la mère Corriveau sait bien que son fils n'était pas un saint; elle se souvient, en priant, de "ses soirs d'ivrogneries où il se promenait dans le village en jetant ses vêtements dans la neige, [...]"

torse nu et ivre" (LGys, 50.). Molly, bien qu'elle n'ait pas connu le défunt, devine qu'il "devait ressembler à tous ces jeunes soldats qui étaient venus dans son lit" (LGys, 82.). Au moyen de la lettre de Corriveau, le lecteur a l'occasion d'entendre parler Corriveau lui-même ... mais la lettre ne fait que vérifier les impressions déjà créées - c'est un fils du village, qui ne s'exprime pas d'une manière cultivée et qui continue à parler d'une façon un peu grossière. Corriveau n'était évidemment pas un héros à cette époque-là.

Mais ce qui arrive à sa réputation après son décès est assez remarquable étant donné sa vraie nature pendant la vie. Bien sûr, les villageois qui le couronnent de sa nouvelle réputation glorieuse et militaire ignorent la manière dont Corriveau est mort. Mais certains autres éléments concourent pour présenter Corriveau sous un nouveau jour: d'abord, tout le brouhaha de l'arrivée des soldats anglais, du cerceuil et de l'anticipation de la veillée, sert à créer une ambiance de nostalgie et de souvenir. Corriveau est devenu un personnage important, car, comme le chef de gare explique, " 'Corriveau [...] est notre premier enfant que la guerre nous prend.' " (LGys, 29.) C'est quelque chose de nouveau dans la vie quotidienne des villageois que de voir revenir de la guerre un des leurs dans un cerceuil. L'emploi du possessif, "notre enfant," indique les liens communautaires existant entre tous les

habitants du village: même si Corriveau était un peu voyou avant son départ, il est revenu au sein du village où tout le monde a le droit de partager et son malheur et sa gloire. La présence des militaires semble ajouter à l'attitude de fierté en Corriveau. Les six soldats et leur Sergent accompagnent le cerceuil à tout moment dans le roman, et le Sergent sort même son clairon pour souffler une plainte (LGys, 46.). Quand les villageois se mettent à prier pour le défunt, les soldats s'agenouillent et baissent la tête aussi. Toutes ces actions et cette ambiance correctement militaire jettent les bases de la comparaison que crée l'auteur entre Corriveau avant et après sa mort.

En fin de compte, c'est le curé qui parachève cette comparaison entre l'homme réel et l'homme tel qu'il revit dans le souvenir des villageois: il parle du noble métier du soldat, liant ainsi le nom de César à celui de Corriveau, ce que établit un contraste ironique, étant donné la grandeur de l'un et la petitesse de l'autre. Le curé embellit le métier et donc la réputation de Corriveau, en décrivant comment le soldat "est mort saintement en faisant la guerre aux Allemands." (LGys, 116.) L'intérêt de la comparaison entre les deux portraits de Corriveau, vivant et mort, peut être discerné si l'on considère la signification d'une telle transformation: pour Corriveau, la gloire posthume ne veut absolument rien dire; c'est le sort ironique d'un très ordinaire jeune homme qui aurait sans

doute préféré vivre à mourir "saintement." Alors, les contrastes entre l'honneur que les villageois confèrent à Coriveau, la façon dont le soldat est mort, et les remarques révélatrices de la part du narrateur servent tous à illustrer la manière dont on transforme le passé pour qu'il se conforme à ce qu'on veut croire.

Chez Carrier, il semble que l'on puisse concevoir le bonheur d'autrefois seulement à condition de le transformer ou de le perdre. Il se peut même que le bonheur du passé n'ait jamais existé, mais on insiste néanmoins sur une interprétation qui le présente comme idéal. Tel est le cas dans Il n'y a pas de pays sans grand-père, où Vieux Thomas persiste à créer un passé glorieux, pur, heureux. Le paradoxe surgit, alors, au moment où l'on devient conscient du bonheur disparu et où l'on essaie de le retrouver: l'ironie de l'être humain est qu'il ne peut pas revivre le passé et donc est fatalement porté à le recréer dans sa pensée. On peut concevoir le bonheur (tout comme Dorval qui est obsédé par son amour pour Mignonne), mais on ne peut pas revivre lucidement des expériences déjà vécues. Le germe de cette notion, le résumé de la philosophie de l'ironie chez Roch Carrier, se trouve dans le dernier conte des Enfants du bonhomme dans la lune. Il s'agit du retour de l'auteur à son village natal pour faire tourner un film: c'est là où il éprouve la perte de quelque chose qui est intégral à son existence. Carrier évoque dans ce conte deux moments es-

sentuels: l'un, la prise de conscience de la perte du bonheur, et l'autre, dans le passé, le moment privilégié de ce bonheur même.

Dans "Le Secret perdu dans l'eau," le moment privilégié est l'enfance de l'auteur, et ce n'est qu'en revenant du monde extérieur de l'adulte qu'il devient conscient de son enfance heureuse, et cependant irrévocablement perdue. C'est la branche d'aulne qui lie l'auteur à son passé, et qui devient ici le symbole de l'impossibilité de revivre le bonheur d'antan. La branche d'aulne représente aussi la nature de ce bonheur, et en général, la nature de tout ce qui était bon autrefois, car c'est au moyen de cette branche que pour une fois le savoir mystique du père s'est manifesté à l'enfant. Le bonheur de l'enfance pour Carrier se caractérise par l'innocence et l'instinct, la connaissance intime de la vie qu'il possédait à l'époque. Depuis qu'il est devenu adulte, c'est le savoir rationnel qui a remplacé, qui a détruit en effet, son innocence. Ayant "oublié quelque part la science de [s]on père" (Ebl, 162.), l'auteur est obligé de voir que le passé ne peut revivre que sous forme de souvenir.

Encore une fois, c'est un des paradoxes de la vie humaine sur lesquels Carrier insiste tant: quand on est enfant, on a hâte de devenir adulte, mais plus tard, on regrette l'innocence perdue et le savoir d'adulte qui détruit l'émerveillement devant l'univers. Dans son expli-

cation du titre du recueil, Carrier exprime comment il avait été ravi de penser qu'il y a un bonhomme dans la lune (Ebl, 165-167.). Ses filles, par contre, produits d'une génération moderne, ne possèdent pas cette même innocence basée sur le mythe, et ne sont donc pas capables de s'en réjouir comme le faisait leur père. Ironiquement, ce sont les filles qui sont responsables de la démolition du mythe qui enchantait Roch Carrier, car d'habitude, ce sont les parents qui jouent le rôle démystificateur.

"Le Secret perdu dans l'eau" contient le germe de la philosophie de Roch Carrier parce qu'il résume sa pensée tout en soulevant des problèmes fondamentaux qui reviennent dans ses autres oeuvres. De cette manière, le conte donne de l'unité à la littérature de Carrier, et démontre l'avantage de faire du narrateur un personnage dans l'histoire, qui nous donne son point de vue. "Le Secret perdu dans l'eau," en traitant le paradoxe du temps et la futilité de la quête du bonheur du passé, met en relief le côté universel de La Guerre, yes sir!. Au moment où l'on se rend compte que quelque chose - ou quelqu'un - est irremplaçable, on s'aperçoit du bonheur associé avec cette personne ou cette chose. La dernière phrase de La Guerre, yes sir! se fait l'écho du message central de l'ironie carrièresque: "La guerre avait sali la neige." (LGys, 124.) La guerre semble représenter, à travers tout le roman d'ail-

leurs, le monde extérieur et tous les problèmes qu'il représente. La neige, qui est un élément intégral du paysage, représente les habitants, leur terre et leur façon de vivre. Nous avons déjà vu que la vie traditionnelle est comprise comme vertueuse, quelque chose qu'il faut garder intacte et protéger contre la menace du monde extérieur. Mais ce qui indique le pessimisme dont on a accusé Carrier est l'idée de la saleté que la guerre a portée sur la neige blanche: une fois salie, la neige ne sera plus jamais pure. Il n'est pas possible de reproduire la beauté et la valeur originelles, tout comme il n'est pas possible de retrouver l'insouciance de l'enfance ou le bonheur d'antan.

Il y a d'autres indications de l'attitude fataliste de Carrier dans d'autres de ses contes, mais il y est surtout question de la possession de choses autres que le bonheur de l'enfance. En tout cas, il s'agit toujours chez lui de l'effort qu'on fait pour posséder un aspect éphémère et fuyant de la vie, quelque chose qu'on ne peut apprécier que dans le présent. Le fatalisme qui caractérise l'ironie se voit dans "La Jeune fille," un des contes du recueil Jolis deuils, où il s'agit du désir de posséder la beauté aussi bien que le bonheur. Les gens dans le conte sont irrésistiblement attirés vers la jeune fille nue qui se métamorphose en un oiseau, car elle incarne la beauté et le bonheur qu'ils veulent posséder. Mais quand l'oiseau menace de s'envoler, un agent tire sur lui avec un revolver,

et l'oiseau redevient une fille mortelle. Puisque la condition humaine est telle que l'existence n'est qu'un paradoxe, il arrive que le seul moyen pour les gens de mettre les mains sur la joie qu'ils désirent tant c'est de la détruire. Aussitôt, les gens se rendent compte qu'ils étaient parfaitement heureux quand l'oiseau était là, vivant, et ils commencent à regretter profondément ce qu'ils ne possèdent plus. Le conte "La Jeune fille," donc, annonce l'ironie du "Secret perdu dans l'eau": le bonheur et la beauté sont éphémères, et une fois perdus, on ne peut pas les retrouver.

On trouve à peu près la même idée dans "Le Revolver," histoire macabre d'un assassin qui tombe amoureux de sa victime. Il veut posséder la femme et sa beauté, et jouir de son amour, mais pour le faire, il doit la blesser affreusement à plusieurs reprises. C'est un conte bizarre et presque repoussant au premier abord, mais une fois que l'on apprécie l'ironie de Roch Carrier, on s'aperçoit de ce qu'il est en train de faire. Dans une situation ironique, comme on a déjà établi dans notre introduction, deux intérêts antagonistes s'opposent, et Carrier a su créer une telle situation: en se cherchant l'amour, qui est doux et beau, par un geste violent et désespéré, on gâche fatalement ce qui était l'essence de l'amour. Même Philibert apprend cette malheureuse leçon. Il trouve un ami fidèle en Boris Rataploffsky, mais en fin de compte, la seule façon

que Philibert trouve pour prouver cette amitié, c'est d'inventer encore des moyens pour faire abattre le géant. Philibert a éprouvé de l'amour pour son ami, mais ironiquement, la fin de la relation est presque prédéterminée, car Philibert n'a pas pu trouver d'autres moyens d'exprimer cet amour que par la bizarre promotion de la violence. A la fin, il perd pour toujours son ami quand le pauvre géant se noie. Pour Philibert, cette tragédie est la manifestation même de l'ironie du bonheur.

En établissant, donc, que l'ironie s'attache au domaine du réel et non pas au rêve, on apprécie mieux son élément fataliste. La mort est omniprésente chez Carrier, tandis que le bonheur est passager et insaisissable. Mais qu'est-ce qu'il y a donc chez Carrier qui fait de lui un auteur si attachant? Car, si son message était aussi décourageant et déprimant que cela, il devrait repousser les lecteurs: tel n'est pas le cas. Tout au début des Enfants du bonhomme dans la lune, au moyen de l'image "guide" de la soeur irlandaise, Carrier nous avertit de ce qu'il cherche. C'est le personnage de la religieuse qui nous indique le chemin à suivre: le chemin du retour vers le passé, vers le pays natal et l'époque de l'enfance. La soeur Brigitte, tout comme l'auteur, souffre de nostalgie et s'en va dans l'espoir de retrouver quelque chose qui lui manque ... elle n'y arrive pas, bien sûr. Quant à

Roch Carrier, il doit passer par d'autres étapes pour arriver à la conclusion ironique du "Secret perdu dans l'eau": le passé n'est pas récupérable et le bonheur de l'existence est paradoxal.

Alors, quel est le bonheur pour l'écrivain? Tout ce que l'on peut garantir, c'est la conscience d'avoir été heureux dans le passé, et de ne pouvoir retrouver ce bonheur que dans le souvenir. Le moyen par lequel le souvenir s'exprime doit être donc l'écriture, et c'est par la création littéraire que l'écrivain réussit à faire un compromis entre le pessimisme du monde réel et le bonheur éphémère du passé. Il arrive que la seule situation tolérable est d'être conscient d'une joie perdue et de la communiquer aux autres: en reconnaissant le pessimisme et en le combattant par le souvenir, la vie devient, pour l'écrivain, supportable. De plus, l'écrivain devient une métaphore de l'être humain universel pour pouvoir montrer au lecteur comment il est possible de survivre dans le monde actuel: on a perdu le passé, mais on peut en ressaisir quelque chose de positif si l'on communique le besoin ou l'envie de le retrouver. Roch Carrier nous munit d'une arme contre les rêves utopiques, et nous oriente vers le plaisir de la création et vers l'importance de la question fondamentale du bonheur. Cette arme est une compréhension profonde de l'ironie désabusée qui est au fond de sa vision du monde. Or, on s'est rendu à un point où, ayant consi-

déré la satire et l'ironie chez cet auteur, on peut s'apercevoir des nuances et des subtilités qui en font le charme particulier.

CONCLUSION

Malgré un certain aspect utopique de l'oeuvre de Roch Carrier, il nous semble évident que l'auteur ne se fait pas d'illusions sur la possibilité de la réalisation d'un tel monde. Il est vrai que l'auteur a créé, par l'entremise de certains personnages, l'impression d'un bonheur passé. Il est vrai aussi qu'en ce faisant il a perpétué un mythe, celui de la grande famille heureuse et chaleureuse qui mène une vie centrée sur des traditions quasi-sacrées. En réalité, c'était rarement le cas; le plus souvent les grandes familles souffraient de la pauvreté et de la dureté physique de la vie agricole. L'éducation des enfants, dans la mesure où cela existait, était souvent insuffisante et la situation économique et politique des Canadiens français reflétait ce manque de direction et de pouvoir. La raison pour laquelle l'auteur entretient si soigneusement la mythologie du passé heureux est qu'elle symbolise en général ce qu'il cherche à travers son écri-

ture. En décrivant une époque désirable, Carrier souligne la déception et le désespoir qu'il éprouve au moment où il découvre la distance impossible à franchir pour la retrouver. C'est cet instant de découverte qui est à la base du style de Carrier et qui s'associe avec son ironie: c'est la découverte de la perte, phénomène qui résume le paradoxe de la conscience humaine.

On serait peut-être tenté de dire que Carrier, comme beaucoup d'auteurs québécois, est ainsi obsédé par le mythe de la fascination de l'échec chez le Canadien français. Mais le pessimisme réaliste de l'ironie n'est pas à confondre avec la vision d'un écrivain comme, par exemple, Hubert Aquin. Dans son essai intitulé "L'Art de la défaite,"¹ Aquin révèle une attitude qui est, selon lui, typiquement québécoise - il tient dans cette analyse que les Canadiens français sont fascinés par l'échec et qu'ils complotent pour le réaliser. Aquin cherche à expliquer pourquoi et comment les patriotes ont tout fait pour ne pas gagner la rébellion de 1837-1838. Au courant des arguments qui citent l'insuffisance d'armes comme une raison principale de la défaite, Aquin ne s'y fie surtout pas. Selon lui, les patriotes avaient toutes sortes d'avantages: des chefs intelligents, le soutien du peuple, et une connaissance admirable des forêts et du terrain.² Ils ont même gagné la première bataille, mais c'était là le commencement de la fin. Puisque les Canadiens français

étaient déjà "[c]onditionnés à la défaite,"³ ils avaient été pris au dépourvu par la victoire:

Ils étaient sûrs de mourir glorieusement sous le tir des vrais soldats; voilà qu'ils triomphent et ils ne savent plus quoi faire [...]; ils sont muets de terreur, car la logique désormais veut qu'ils continuent la guerre.⁴

Ils le font, mais avec une "passivité du vaincu"⁵ qui a aidé à dicter le résultat final.

L'importance de ces événements et de ce comportement bizarre se voit, selon Aquin, dans le caractère québécois jusqu'au présent:

leur aventure ratée avec insistance véhicule, de génération en génération, l'image du héros vaincu: [...] c'est un soldat défait et célèbre que nous vénérons, un combattant dont la tristesse incroyable continue d'opérer en nous, comme une force d'inertie.⁶

Alors, selon cette interprétation des événements, il nous semble qu'Aquin se penche beaucoup plus vers une vision pessimiste du Québec et de son peuple que celle de Carrier. Celui-ci ne va pas aussi loin qu'Aquin: le fatalisme, chez Carrier, ne caractérise pas uniquement les Canadiens français. Tout en puisant son inspiration dans sa propre culture pour peindre ses images et tisser ses histoires, Roch Carrier nous présente une vision non seulement québécoise,

mais universelle. Son appréciation des difficultés de l'existence va plus loin que la question de la fascination de l'échec chez un seul peuple, pour s'élever à des considérations sur la nature universelle de l'inévitable échec humain. L'ironie convient parfaitement à la présentation de ce phénomène de la prédestination de l'existence mortelle, à laquelle personne n'échappe.

Tandis qu'Aquin se concentre sur un cas isolé, qui est quand même fort intéressant, Roch Carrier se distingue par son charme et son attrait universels. Considérons, pour finir, le rapport entre Roch Carrier et un auteur dont la réputation nous en dit long sur la valeur littéraire du mode ironique et sur l'importance d'une vision globale. Plus tôt dans notre étude, nous avons traité de "rabelaisien" un des romans de Carrier (La Guerre, yes sir!). A première vue, les parallèles entre Rabelais et Roch Carrier se définissent d'une manière assez évidente si l'on considère l'ambiance de fête populaire, les personnages caricaturaux et paillards, aussi bien que le ton généralement lubrique des plaisanteries et des commentaires du narrateur. La sexualité constitue un élément majeur chez les deux écrivains et le gros rire se fait souvent entendre. L'auteur de la Renaissance et l'auteur moderne méritent tous les deux le titre de "satiriste," mais il y a un rapprochement plus profond entre les deux que celui du simple plaisir de caricaturer leurs compatriotes.

Rabelais se révèle comme philosophe de l'ironie aussi, par la scène dans son Pantagruel où Gargantua est pris dans une situation ironique entre deux forces opposées. Il s'agit de l'accouchement de sa femme Badebec, que Gargantua aime de tout son coeur, et qui meurt en donnant le jour à leur bébé gigantesque. Gargantua ne sait pas s'il doit pleurer sa femme qui vient de mourir ou rire de l'arrivée de son grand et bel enfant. La vision de Rabelais comprenait une certaine philosophie de l'existence qui démontrait une sagesse mûre. Son procédé satirique se montrait capable de s'élever au niveau ironique pour confirmer sa place dans la littérature la plus importante - et la plus populaire - du monde.

Nous n'hésitons donc pas à voir à l'oeuvre les mêmes tendances chez Roch Carrier. Le meilleur de Carrier se trouve aussi dans ces veines caractéristiques, et indique que l'auteur mérite de la considération sérieuse. Mais il y a encore un trait essentiel qui établit un lien entre les deux auteurs: c'est le titre d'"humaniste," qui sous-entend un intérêt pour la condition humaine. L'ironiste semble d'une nature pessimiste ou fataliste, et à cause de ceci on peut se demander si le terme "humaniste" est donc à propos. Mais il faut se rappeler que, d'après plusieurs définitions, l'ironie est née d'une considération métaphysique de l'existence et de l'univers, et que,

en tant que telle, l'ironie enseigne la tolérance ou l'acceptation intelligente de la vie ici-bas. Il est tout à fait logique, donc, que Roch Carrier, si passionné par la nature des problèmes qui touchent à l'humanité, soit traité d'humaniste. Tout comme son prédécesseur, Carrier montre une fine conscience de l'énigme de la condition humaine.

Il reste à dire de Carrier que c'est aussi par son esthétique merveilleusement diverse que ses oeuvres attirent le lecteur. Le savoir-faire du conteur par excellence se manifeste par la variété d'émotions qu'il réussit à évoquer et par les images toujours vivantes et émouvantes qu'il peint. Du domaine fantastique des rêves sombres et inquiétants on passe à la réalité dure et concrète de la vie citadine ou à l'ambiance étouffante d'une veillée bruyante; des mythes de l'enfance et des songeries naïves de la jeunesse, on passe aux souvenirs nostalgiques de l'âge mûr. Carrier va de la cruauté à la tendresse, de la fantaisie à la réalité, toujours souriant mais cachant derrière la farce le brillant et angoissant drame de l'ironie. Le lecteur ne peut s'empêcher de ressentir cette force paradoxale, et comme le dit un critique à la fin de Jolis deuils, "Il y a une détresse si intolérable, si navrante sous cet humour que, par réaction, on en rit."⁷ Qui plus est, malgré cette détresse, on est sensible à une largeur d'esprit qui permet de nous accepter comme nous sommes: des êtres pleins de malheurs et de vices. Et, malgré le fa-

talisme qui prédétermine notre destin, malgré le fait que le passé soit définitivement perdu, Carrier a pu conserver quelque chose de l'innocence rafraîchissante et de la nature confiante de l'enfant. Il se révèle par un commentaire qui explique à merveille comment son esthétique convient à sa vision du monde :

L'univers, par les yeux d'un enfant, est vu pour la première fois. L'écrivain aussi doit regarder le monde pour la première fois. Il doit donc garder son regard d'enfant... (Ebl, 165.)

NOTES

¹ Hubert Aquin, "L'Art de la défaite: Considérations stylistiques," Blocs erratiques. Textes (1948-1977) rassemblés et présentés par René Lapierre. (Montréal: Les Editions Quinze, 1977) 113-122.

² Aquin 115.

³ Aquin 116.

⁴ Aquin 116.

⁵ Aquin 117.

⁶ Aquin 118.

⁷ Pierre Châtillon, cité dans R. Carrier, Jolis deuils 167.

BIBLIOGRAPHIE

I OEUVRES DE ROCH CARRIER

- Carrier, Roch. Le Deux-millième étage. Montréal: Editions internationales Alain Stanké Ltée, 1983.
- . Les Enfants du bonhomme dans la lune. Montréal: Editions internationales Alain Stanké Ltée, 1979.
- . La Guerre, yes sir!. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1981.
- . Il est par là, le soleil. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1981.
- . Il n'y a pas de pays sans grand-père. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1979.
- . Jolis deuils. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1982.

II CRITIQUES DE L'OEUVRE DE ROCH CARRIER

1 Livres consacrés à Roch Carrier

- Numéro spécial de la revue Nord 6. Ottawa: Editions de l'Hôte, 1976.
- Carver, Peter. A Study Guide to Roch Carrier's "La Guerre, yes sir!." Toronto: House of Anansi Press Ltd., 1978.

2 Chapitres de livre sur Roch Carrier

- Dorion, Gilles. "Roch Carrier et le pays rêvé." Romanciers

du Québec. Québec: Editions Québec français, 1980.
41-46.

Dorion, Gilles et Maurice Emond. "Propos." Entrevue
avec Roch Carrier. Romanciers du Québec. Québec:
Editions Québec français, 1980. 31-40.

3 Articles sur l'oeuvre de Roch Carrier

Gingras, Line, Rodrigue Gignac et France Verreault, édés.

"Entrevue avec Roch Carrier." Nord 6 (1976): 7-31.

Selinger, Bernie. "La Guerre, yes sir!: Fusing the notion
with the passion." The Sphinx 1.2 (1974): 7-20.

Bailey, Nancy. "The Corriveau Wake: Carrier's Celebration
of Life." Journal of Canadian Fiction 1.3 (1972): 43-
47.

Cloutier, Cécile. "La Violence dans La Guerre, yes sir!
et Un rêve québécois." Actes du Colloque sur la Vi-
olence dans le roman canadien depuis 1960. Virginia
Harger-Grinling et Terry Goldie, édés. Sans lieu, sans
publication, sans date.

Cogswell, Fred. "The French Canadian Novel and the Problem
of Social Change." Journal of Canadian Fiction 1.2
(1972): 65-68.

Dorion, Gilles. "La Guerre, yes sir!, roman de Roch Car-
rier." Dictionnaire des oeuvres littéraires du Qué-
bec, IV. 1960-1969. Montréal: Fides, 1984. 382-385.

Fischman, Sheila. "Roch Carrier, une 'âme soeur'." Nord 6 (1976): 39-48.

Fournier, Georges-Vincent. "Roch Carrier: Une quête d'authenticité." Nord 6 (1976): 121-144.

Lemay, Jean-Marie. "A la recherche de l'homme québécois." Nord 6 (1976): 85-97.

McCracken, Joanne. "Il est par là, le soleil - The Quest for the Good Life." Nord 6 (1976): 99-119.

Nepveu, Pierre. "Le Grotesque dans La Guerre, yes sir!." Nord 6 (1976): 49-59.

Wainwright, Andy. "War as Metaphor." Saturday Night 84 (1970): 42-43.

Lachance, Micheline. "L'humour montre qu'un homme maîtrise sa destinée - Roch Carrier." Québec Presse (1973): 25.

4 Extraits de la critique

Châtillon, Pierre. Dans Jolis deuils. Par Roch Carrier. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1982. 167.

Rosengarten, H.J. Dans Le Deux-millième étage. Par Roch Carrier. Montréal: Editions internationales Alain Stanké Ltée, 1983. 178.

Ricard, François. Préface dans Il est par là, le soleil. Par Roch Carrier. Montréal: Editions internationales Alain Stanké, 1981. 1.

Roch Carrier. Dossier de Presse 1964-1984. Sherbrooke: Bibliothèque du Séminaire, 1986.

III TRAVAUX CONSULTES

1 Ouvrages de référence

- Beckson, Karl and Arthur Ganz. Literary Terms: A Dictionary. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975.
- Cuddon, J.A. A Dictionary of Literary Terms. London: André Deutsch Ltd., 1977.
- Grand Larousse de la langue française. 1975.
- Harmsworth, J.R. Dictionary of Literary Terms. Sans lieu: Forum House Publishing Co., 1968.
- Lexis Dictionnaire de la langue française. 1975.
- Morier, Henri. Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Scott, A.F. Current Literary Terms. New York: St. Martin's Press Inc., 1967.

2 Ouvrages critiques

- Aquin, Hubert. "L'Art de la défaite: Considérations stylistiques." Blocs erratiques. Textes (1948-1977) rassemblés et présentés par René Lapierre. Montréal: Les Editions Quinze, 1977. 113-122.
- Bakhtin, Mikhail. Rabelais and His World. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Balthazar, Louis. "Structures anciennes et horizons nouveaux." Bilan du nationalisme au Québec. Montréal: Editions de l'Hexagone, 1986. 103-122.

- Barthes, Roland. "The World of Wrestling." Mythologies.
Frogmore, St. Albans, Herts: Paladin, 1973. 15-25.
- Booth, Wayne C. A Rhetoric of Irony. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.
- Bourassa, Henri. La Conscription. Montréal: Editions du Devoir, 1971.
- Boynard-Frot, Janine. Un Matriarcat en procès. Analyse systématique de romans canadiens-français, 1860 - 1960. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1982.
- Bréhier, Emile. "Schopenhauer." Histoire de la Philosophie. 2.3 Paris: Presses Universitaires de France, 1968. 711-719.
- Jankélévitch, Vladimir. L'Ironie. Paris: Flammarion, 1964.
- Muecke, D.C. Irony and the Ironic. The Critical Idiom, 13. Ed. John D. Jump. 1970. New York: Methuen & Co., 1982.
- Pollard, A. Satire. The Critical Idiom, 7. Ed. John D. Jump. London: Methuen & Co. Ltd., 197
- Servais-Maquoi, Mireille. Le Roman de la terre au Québec. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 1974.
- Shek, Ben-Zion. Social Realism in the French-Canadian Novel. Montréal: Harvest House Ltd., 1977.
- Trofimenkoff, Susan Mann. The Dream of Nation - A Social and Intellectual History of Québec. Toronto: MacMillan of Canada, 1982.